

Jorge Luis Borges
NOVE SAGGI
DANTESCHI



Di Dante, come di tanti altri scrittori, Borges si è dimostrato capace di dirci ciò che altrove non troveremmo, ma soprattutto di dircelo a partire da presupposti e angolature a lui solo accessibili. Orientata – come accenna il Prologo – da una sorta di «innocenza», la sua lettura della Commedia («il miglior libro scritto dagli uomini») muove infatti da dettagli, suggestioni, spunti immaginativi per proporre, attraverso molteplici riferimenti letterari, congetture spesso eccentriche e punti di vista esclusivi e personali.



In queste pagine, degne dei migliori saggi di Altre inquisizioni, Borges intravede nell'ultimo viaggio di Ulisse «un occulto e intricato suicidio» simile a quello del capitano Ahab di Moby Dick; scopre nella Historia ecclesiastica gentis Anglorum di Beda il Venerabile visioni anticipatrici della Commedia, e nell'Aquila splendente del diciottesimo canto del Paradiso affinità col Simurg persiano; riflette sulla contraddittoria compassione di Dante per Francesca, e la spiega evocando il Raskol'nikov di Delitto e castigo e il grande e sfortunato amore per Beatrice, motivo nel quale riconosce la vera genesi dell'opera: «Morta Beatrice, perduta per sempre Beatrice, Dante giocò con la finzione di ritrovarla, per mitigare la tristezza; io personalmente penso che abbia edificato la triplice architettura del suo poema per introdurvi quell'incontro». In questo volume, pubblicato per la prima volta nel 1982, Borges radunò scritti per lo più apparsi in giornali e riviste sul finire degli anni Quaranta; viene qui aggiunto nell'Appendice il testo di una conferenza sulla Divina Commedia tenuta nel 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires.

DELLO STESSO AUTORE:

Altre inquisizioni

Discussione

Finzioni

Il libro degli esseri immaginari

Il libro di sabbia

Il manoscritto di Brodie

Inquisizioni

L'Aleph

L'altro, lo stesso

L'artefice

L'oro delle tigri

La misura della mia speranza

Prologhi

Storia dell'eternità

Storia universale dell'infamia

Testi prigionieri

Jorge Luis Borges

NOVE SAGGI DANTESCHI

A cura di Tommaso Scarano



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:
Nueve ensayos dantescos

Le opere di Jorge Luis Borges escono sotto la
direzione di Antonio Melis, Fabio Rodriguez
Amaya Tommaso Scarano.

Prima edizione: novembre 2001
Quarta edizione: giugno 2008

Scan e OCR by Natjus

© 1996 MARIA KODAMA

©2001 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-1653-3

INDICE

Prologo

Il nobile castello del quarto canto

Il falso problema di Ugolino

L'ultimo viaggio di Ulisse

Il carnefice pietoso

Dante e i visionari anglosassoni

Purgatorio, I, 13

Il Simurg e l'Aquila

L'incontro in un sogno

L'ultimo sorriso di Beatrice

Appendice

Nota al testo

Finzioni dantesche di Tommaso Scarano

NOVE SAGGI
DANTESCHI

PROLOGO

Immaginiamo, in una biblioteca orientale, un'illustrazione di molti secoli fa. Forse è araba e ci dicono che vi sono raffigurati tutti i racconti delle Mille e una notte; forse è cinese e sappiamo che illustra un romanzo con centinaia o migliaia di personaggi. Nel tumulto delle sue forme, qualcuna - un albero che somiglia a un cono capovolto, minareti color vermiglio oltre un muro di ferro - richiama la nostra attenzione, poi da questa passiamo ad altre. Declina il giorno, si attenua la luce, e man mano che penetriamo nell'incisione comprendiamo che non c'è cosa sulla terra che non sia anche lì. Ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà, la storia del passato e quella del futuro, le cose che ho avuto e quelle che avrò, tutto questo ci aspetta in qualche angolo di quel tranquillo labirinto... Ho immaginato un'opera magica, un'illustrazione che sia anche un microcosmo; il poema di Dante è questa illustrazione di vastità universale. Eppure credo che, se potessimo leggerlo con

innocenza (ma tale felicità ci è negata), la prima cosa che noteremmo non sarebbe il suo carattere universale e meno ancora quanto ha di sublime e di grandioso. Molto prima noteremmo, credo, altri aspetti meno gravi e ben più dilettevoli; innanzitutto, forse, quello che evidenziano i dantisti inglesi: la varia e felice invenzione di dettagli precisi. A Dante non basta dire che, avvinghiatisi un uomo e un serpente, l'uomo si trasforma in serpente e il serpente in uomo; paragona questa mutua metamorfosi al fuoco che divora un foglio di carta, preceduto da una frangia rossastra dove il bianco muore e che ancora non è nera (Inferno, XXV, 64). Non gli basta dire che, nell'oscurità del settimo cerchio, i condannati socchiudono gli occhi per guardarlo; li paragona a uomini che si scrutano sotto una luna incerta o al vecchio sarto che infila l'ago (Inferno, XV, 19). Non gli basta dire che nel fondo dell'universo l'acqua si è ghiacciata; aggiunge che sembra vetro, non acqua (Inferno, XXXII, 24)... A questi paragoni pensava Macaulay quando affermò, contro Cary, che la «vaga sublimità» e le «magnifiche generalità» di Milton lo commuovevano meno dei particolari danteschi. In seguito Ruskin (Modem Painters, IV, xiv) condannò le brume di

Milton e approvò la severa topografia in base alla quale Dante aveva costruito la sua mappa infernale. E noto a tutti che i poeti procedono per iperboli: per Petrarca, o per Góngora, ogni chioma di donna è oro e ogni acqua è cristallo; questo meccanico e grossolano alfabeto di simboli indebolisce il rigore delle parole e sembra fondato sull'indifferenza dell'osservazione imperfetta. Dante si vieta tale errore; nel suo libro non c'è parola che sia ingiustificata.

La precisione che ho appena indicato non è un artificio retorico; è affermazione dell'onestà, della pienezza con cui ogni circostanza del poema è stata immaginata. E altrettanto può dirsi dei dettagli di natura psicologica, così ammirevoli e al tempo stesso così semplici. Di tali dettagli è come intessuto il poema; ne citerò alcuni. Le anime destinate all'Inferno piangono e bestemmiano Dio; appena sulla barca di Caronte, il loro timore si trasforma in desiderio e intollerabile ansia (Inferno, III, 124). Dalle labbra di Virgilio Dante apprende che questi non avrà mai accesso al Cielo; subito lo chiama maestro e signore, sia per dimostrare che quella confessione non riduce il suo affetto, sia perché, sapendolo perduto, lo ama di più (Inferno, IV,

39). Nella nera bufera del secondo cerchio, Dante vuol conoscere la radice dell'amore di Paolo e Francesca; costei racconta che si amavano e non lo sapevano, « soli eravamo e senza alcun sospetto», e che il loro amore fu rivelato da una lettura casuale. Virgilio confuta i superbi, che con la sola ragione pretendono di abbracciare la divinità infinita; subito china la testa e tace, perché uno di quegli sventurati è lui (Purgatorio, III, 34). Sull'aspro fianco del Purgatorio l'ombra del mantovano Sordello chiede all'ombra di Virgilio quale sia la sua patria; Virgilio dice Mantova; Sordello allora lo interrompe e lo abbraccia (Purgatorio, VI, 58). Il romanzo di oggi segue con esibita prolissità i processi mentali; Dante li lascia intravedere in un'intenzione o in un gesto. Paul Claudel ha osservato che gli scenari che ci aspettano dopo l'agonia non saranno verosimilmente i nove cerchi infernali, le terrazze del Purgatorio o i cieli concentrici. Dante, senza dubbio, sarebbe stato d'accordo con lui; ideò la sua topografia della morte come un artificio richiesto dalla scolastica e dalla struttura del poema. L'astronomia tolemaica e la teologia cristiana descrivono l'universo di Dante. La Terra è una sfera immobile; al centro dell'emisfero boreale

(che è quello consentito agli uomini) c'è la montagna di Sion; a novanta gradi dalla montagna, a oriente, un fiume muore, il Gange; a novanta gradi dalla montagna, a occidente, un fiume nasce, l'Ebro. L'emisfero australe è di acqua, non di terra, ed è proibito agli uomini; al centro c'è una montagna antipode di Sion, la montagna del Purgatorio. I due fiumi e le due montagne equidistanti inscrivono nella sfera una croce. Sotto la montagna di Sion, ma molto più vasto di questa, si apre fino al centro della terra un cono capovolto, l'Inferno, diviso in cerchi decrescenti, simili ai gradini di un anfiteatro. I cerchi sono nove e dirupata e atroce è la loro topografia; i primi cinque formano l'Alto Inferno, gli ultimi quattro, il Basso Inferno, che è una città con minareti rossi, cinta da una muraglia di ferro. Dentro vi sono sepolcri, pozzi, precipizi, pantani e arenili; al vertice del cono c'è Lucifero, il «vermo reo che 'l mondo fora». Una crepa aperta nella roccia dalle acque del Lete mette in comunicazione il fondo dell'Inferno con la base del Purgatorio. Questa montagna è un'isola e ha una porta; sui suoi fianchi digradano terrazze che rappresentano i peccati mortali; sulla cima fiorisce il giardino dell'Eden. Nove sfere concentriche girano

intorno alla Terra; le prime sette sono i cieli planetari (i cieli della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno); l'ottava, il cielo delle stelle fisse; la nona, il cielo cristallino, chiamato anche Primo Mobile. Questo è circondato dall'Empireo, dove la Rosa dei Giusti si dispiega, incommensurabile, intorno a un punto, che è Dio. Prevedibilmente, i giri della Rosa sono nove... E questa, per grandi linee, la configurazione generale del mondo dantesco, sottomesso, come il lettore avrà notato, al prestigio dell'uno, del tre e del cerchio. Il Demiurgo, o Artefice, del Timeo, libro citato da Dante (Convivio, III, 5; Paradiso, IV, 49), ritenne la rotazione il movimento più perfetto, e la sfera il corpo più perfetto; questo dogma, che il Demiurgo di Platone condivise con Senofane e Parmenide, detta la geografia dei tre mondi percorsi da Dante.

I nove cieli rotatori e l'emisfero australe fatto d'acqua, con una montagna nel centro, rispondono notoriamente a una cosmologia antiquata; alcuni ritengono che tale epiteto sia ugualmente applicabile all'economia soprannaturale del poema. I nove cerchi dell'Inferno (argomentano) non sono meno caduchi e indifendibili dei nove cieli di

Tolomeo, e il Purgatorio è irrealistico quanto la montagna sulla quale Dante lo pone. A tale obiezione vanno opposte diverse considerazioni: la prima è che Dante non si propose di stabilire la vera o verosimile topografia dell'altro mondo. L'ha affermato lui stesso. Nella famosa Epistola a Cangrande, redatta in latino, ha scritto che il soggetto della Commedia è, letteralmente, lo stato delle anime dopo la morte e, allegoricamente, l'uomo che, per i suoi meriti o demeriti, si fa creditore dei castighi o delle ricompense divine. Iacopo di Dante, figlio del poeta, ha sviluppato questa idea. Nel proemio al suo commento leggiamo che la Commedia vuole mostrare sotto allegorico colore i tre modi di essere dell'umanità e che nella prima parte l'autore prende in considerazione il vizio, chiamandolo Inferno; nella seconda, il passaggio dal vizio alla virtù, chiamandolo Purgatorio; nella terza, la condizione degli uomini perfetti, chiamandola Paradiso, «a dimostrare la beatitudine loro e l'altezza dell'animo congiunto colla felicità, senza la quale non si discerne il Sommo Bene ». Allo stesso modo intesero altri commentatori antichi, ad esempio Iacopo della Lana, che spiega: « Considerando il poeta che la vita umana può essere di tre condizioni, che

sono la vita dei viziosi, la vita dei penitenti e la vita dei buoni, divise il suo libro in tre parti, che sono l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso». Altra testimonianza fededegna è quella di Francesco da Buti, che annotò la Commedia alla fine del XIV secolo. Questi fa sue le parole dell'Epistola: «il soggetto di che l'autore parla, si è letteralmente lo stato dell'anime dopo la separazione dal corpo, et allegoricamente o vero moralmente è lo premio o vero la pena a che l'uomo s'obliga vivendo in questa vita per lo libero arbitrio».

Hugo, in *Ce que dit la bouche d'ombre*, scrive che lo spettro che nell'Inferno assume per Caino la parvenza di Abele è lo stesso che Nerone riconosce come Agrippina. Ben più grave dell'accusa di antiquato è l'accusa di crudele. Nietzsche, nel *Crepuscolo degli idoli* (1888), ha coniato questo giudizio nello stolto epigramma che definisce Dante « la iena che fa poesia nelle tombe». La definizione, come si vede, è meno ingegnosa che enfatica; deve la sua fama, la sua eccessiva fama, al fatto che formula in maniera irriguardosa e violenta un'opinione diffusa. Indagare la ragione di questa opinione è la maniera migliore di confutarla.

Un'altra ragione, di ordine tecnico, spiega la durezza e la crudeltà di cui Dante è stato accusato. La nozione panteista di un Dio che è anche l'universo, di un Dio che è ciascuna delle sue creature e il destino di queste creature, è forse un'eresia e un errore se la applichiamo alla realtà, ma è indiscutibile se applicata al poeta e alla sua opera. Il poeta è ciascuno degli uomini del suo mondo fittizio, è ciascun soffio e ciascun particolare. Uno dei suoi compiti, non il più facile, è occultare o dissimulare tale onnipresenza. Il problema era singolarmente arduo nel caso di Dante, obbligato dal carattere stesso del suo poema ad aggiudicare la gloria o la perdizione senza che i lettori potessero avvertire che la Giustizia che emetteva le sentenze era, in fin dei conti, lui stesso. Per raggiungere questo scopo, si incluse nella Commedia come uno dei suoi personaggi, e fece in modo che le sue reazioni non coincidessero, o coincidessero solo di rado - come nel caso di Filippo Argenti o di Giuda -, con le decisioni divine.

IL NOBILE CASTELLO DEL QUARTO CANTO

Agli inizi del XIX secolo o alla fine del XVIII, cominciano a circolare nella lingua inglese diversi epiteti (eerie, uncanny, weird), di origine sassone o scozzese, che serviranno a definire quei luoghi o quelle cose che vagamente ispirano orrore. Tali epiteli rispondono a una concezione romantica del paesaggio. In tedesco, li traduce alla perfezione il termine *unheimlich*; in spagnolo, il termine più adeguato è forse *sinistro*. Riflettendo sulla singolare qualità di *uncanniness*, anni fa ho scritto: «Il Castello di Fuoco che incontriamo nelle ultime pagine di *Vathek* (1782), di William Beckford, è il primo Inferno realmente atroce della letteratura. Il più illustre degli averni letterari, il "dolente regno" della *Commedia*, non è un luogo atroce; è un luogo nel quale accadono fatti atroci. La differenza è pertinente». Stevenson (*A Chapter on Dreams*) racconta che nei sogni dell'infanzia lo perseguitava un'abominevole tonalità del colore grigio; Chesterton (*The Man Who Was*

Thursday, VI) immagina che ai confini occidentali del mondo esista un albero che è insieme più e meno di un albero, e ai confini orientali qualcosa, una torre, la cui architettura è di per sé malvagia. Poe, nel Manoscritto trovato in una bottiglia, parla di un mare australe dove la nave cresce di volume quanto il corpo vivente del marinaio; Melville dedica molte pagine di Moby Dick a illustrare l'orrore della bianchezza insopportabile della balena... Ho prodigato esempi; forse sarebbe bastato osservare che l'Inferno dantesco magnifica l'idea di un carcere;¹ quello di Beckford, le gallerie di un incubo. Sere fa, su una banchina della stazione di Constitución, d'un tratto mi è tornato alla mente un caso perfetto di uncanniness, di orrore tranquillo e silenzioso, proprio all'esordio della Commedia. L'esame del testo ha confermato l'esattezza di quel ricordo tardivo. Parlo del quarto canto dell' Inferno, uno dei più celebri. Raggiunte le pagine finali del Paradiso, la Commedia può essere molte cose, forse tutte le cose; al principio è, notoriamente, un sogno di Dante, e questi, per parte sua, non è che il protagonista del sogno. Ci dice che non sa come si è ritrovato nella selva oscura, «tant'era pien di sonno a quel punto»; il «sonno» è

metafora dell'offuscamento dell'anima peccatrice, ma suggerisce l'indistinto inizio dell'atto di sognare. Quindi scrive che la lupa che gli impedisce il cammino fa che molti vivano tristi; Guido Vitali osserva che questa indicazione non potrebbe scaturire dalla semplice visione della fiera; Dante lo sa come si sanno le cose nei sogni. Nella selva compare uno sconosciuto; Dante, appena lo vede, sa che ha osservato un lungo silenzio; altro sapere di tipo onirico. Il fatto, annota Momigliano, è dovuto a ragioni poetiche, non a ragioni logiche. Intraprendono il loro fantastico viaggio. Virgilio impallidisce entrando nel primo cerchio dell'abisso; Dante attribuisce quel pallore alla paura. Virgilio afferma che è mosso dalla compassione e che egli stesso è uno dei reprobì («e di questi cotai son io medesmo»). Dante, per dissimulare l'orrore di tale affermazione o per esprimere la sua pietà, prodiga appellativi reverenziali: «Dimmi, maestro mio, dimmi, signore». Sospiri, sospiri di dolore senza tormento fanno tremare l'aria; Virgilio spiega che si trovano nell'Inferno di coloro che sono morti prima della proclamazione della Fede; quattro grandi ombre lo salutano; non v'è tristezza né allegria sui loro volti; sono Omero,

Orazio, Ovidio e Lucano, e Omero ha nella destra una spada, simbolo della sua supremazia nell'epica. Gli illustri spiriti onorano Dante come un loro pari, e lo conducono alla loro eterna dimora, che è un castello sette volte cerchiato da alte mura (le sette arti liberali o le tre virtù intellettuali e le quattro morali) e da un corso d'acqua (i beni terreni o l'eloquenza), che attraversano come terraferma. Gli abitanti del castello sono persone di grande autorità; parlano di rado e con voce molto tenue; guardano con grave lentezza. Nell'atrio del castello c'è un prato di un verde misterioso; Dante, da un'altura, vede personaggi classici e biblici e qualche musulmano («Averois, che 'l gran comento feo»). Chi si distingue per un dettaglio che lo rende memorabile («Cesare armato con li occhi grifagni»), chi per una solitudine che lo ingigantisce («e solo, in parte, vidi 'l Saladino»); vivono in un anelito senza speranza: non patiscono dolore, ma sanno che Dio li esclude. Un arido catalogo di nomi propri, meno stimolanti che informativi, pone fine al canto.

L'idea di un Limbo dei Padri, chiamato anche Seno di Abramo (Luca, 16, 22), e di un Limbo per le anime dei bambini che muoiono senza

battesimo, appartiene alla teologia corrente: ospitare in quel luogo o in quei luoghi i pagani virtuosi fu, secondo Francesco Torraca, un'invenzione di Danio. Per mitigare l'orrore di un'epoca avversa, il poeta cercò rifugio nella grande memoria romana. Volle onorarla nel suo libro, ma non poté non capire - l'osservazione è di Guido Vitali - che insistere troppo sul mondo classico non si addiceva ai suoi intenti dottrinali. Dante non poteva, contro la Fede, salvare i suoi eroi; li concepì in un Inferno negativo, privati della vista e del possesso di Dio nel Cielo, e sentì pietà del loro misterioso destino. Anni dopo, nell'immaginare il cielo di Giove, sarebbe tornato sullo stesso problema. Boccaccio riferisce che tra la redazione del settimo e quella dell'ottavo canto dell'*Inferno* vi fu una lunga interruzione, dovuta all'esilio: il fatto, suggerito o avvalorato dal verso « lo dico, seguitando, ch'assai prima », può essere vero, ma ben più profonda è la differenza tra il canto del castello e i successivi. Nel quinto, Dante ha fatto parlare in modo immortale Francesca da Rimini; in quello precedente, quali parole non avrebbe dato ad Aristotele, a Eraclito o a Orfeo, se avesse già concepito un tale artificio? Intenzionale o no, il loro silenzio aggrava l'orrore e si addice

alla scena. Annota Benedetto Croce: «nel nobile castello, tra i grandi e i saggi... la poesia è raffrenata e il secco ragguaglio ne tiene il luogo. Ammirazione, riverenza, malinconia, sono sentimenti accennati, ma non rappresentati» (La poesia di Dante, 1920). I commentatori hanno denunciato il contrasto fra l'architettura medioevale del castello e i suoi ospiti classici; tale fusione o confusione è tipica della pittura dell'epoca e certo aggrava il sapore onirico della scena. Nel progetto e nella stesura di questo canto Dante predispose una serie di circostanze, alcune delle quali di natura teologica. Devoto lettore dell'Eneide, immaginò i morti negli Elisi o in una variante medioevale di quei campi beati; nel verso « in loco aperto, luminoso e alto» vi sono reminiscenze del tumulto dal quale Enea vide i suoi Romani e del «largior hic campos aether». Forzato da ragioni dogmatiche, dovette collocare nell'Inferno il suo nobile castello. Mario Rossi individua in questo conflitto tra dottrina e poesia, tra intuizione paradisiaca e condanna spaventosa, l'intima discordanza del canto e l'origine di certe contraddizioni. In un passo si dice che i sospiri fanno tremare l'aria eterna; in un altro, che non v'è tristezza né allegria sui volti. La facoltà visio-

naria del poeta non aveva raggiunto ancora la sua pienezza. A questo relativo difetto si deve la rigidità che produsse il singolare orrore del castello e dei suoi abitanti, o prigionieri.

C'è un che di penoso museo delle cere in quel quieto recinto: Cesare armato e ozioso, Lavinia eternamente seduta accanto al padre, la certezza che domani sarà come oggi, che è come ieri, che è stato come tutti gli altri giorni. Più avanti, un brano del Purgatorio aggiunge che le ombre dei poeti, cui è vietato scrivere poiché sono nell'Inferno, cercano di distrarre la loro eternità con discussioni letterarie.² Stabilite le ragioni tecniche, cioè le ragioni di ordine verbale che rendono spaventoso il castello, restano da stabilire le ragioni intime. Un teologo della divinità di Dio ebbe che basta l'assenza di Dio a rendere terribile il castello. Ammetterebbe, forse, un'affinità con quella terzina nella quale si proclama la vanità delle glorie terrene:

Non è il mondan romore altro ch'un fiato di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, e muta nome perché muta lato.

Io insinuerei un'altra ragione di carattere personale. In questo passo della Commedia,

Omero, Orazio, Ovidio e Lucano sono proiezioni o figurazioni di Dante, che si sapeva non inferiore a quei grandi, in atto o in potenza. Sono esempi di ciò che ormai Dante era ai propri occhi e prevedibilmente sarebbe stato agli occhi degli altri: un famoso poeta. Sono grandi ombre venerate quelle che accolgono Dante nel loro conclave:

ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

Sono forme dell'incipiente sogno di Dante, slegate appena dal sognatore. Parlano interminabilmente di letteratura (cos'altro potrebbero fare?). Hanno letto l'Iliade o la Farsaglia o scrivono la Commedia; sono maestri nell'esercizio della loro arte, e tuttavia sono nell'Inferno perché Beatrice li dimentica.

1. «Carcere cieco» dice dell'Inferno Virgilio (Purgatorio, XXII, 103; Inferno, X, 58-59).

2. Dante fu, nei canti iniziali della Commedia, ciò che Gioberti scrisse che era in tutto il poema, «poco più che un semplice testimone della storia che aveva inventato» (Del primato morale e civile degli italiani, 1843).

IL FALSO PROBLEMA DI UGOLINO

Non ho letto (nessuno ha letto) tutti i commenti alla Commedia, ma ho l'impressione che, nel caso del famoso verso 75 del penultimo canto dell'Inferno, abbiano creato un problema che nasce da una confusione tra arte e realtà. In quel verso Ugolino da Pisa, dopo aver raccontato la morte dei figli nel Carcere della Fame, dice che la fame potè più che il dolore («Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno»). Da questo rimprovero devo escludere i commentatori antichi, per i quali il verso non è problematico, visto che tutti interpretano che non il dolore ma la fame potè uccidere Ugolino. Allo stesso modo intende Geoffrey Chaucer nel grossolano riassunto dell'episodio intercalato nel ciclo di Canterbury. Riconsideriamo la scena. Nel fondo glaciale del nono cerchio, Ugolino rode infinitamente la nuca di Ruggieri degli Ubaldini e si pulisce la bocca sanguinaria con i capelli del reprobato. Solleva la bocca, non il viso, dal feroce pasto e narra che Ruggieri lo ha tradito e incarcerato

insieme ai figli. Attraverso l'angusta finestra della cella ha visto crescere e decrescere molte lune, fino alla notte in cui ha sognato che Ruggieri, con famelici mastini, cacciava sul fianco d'una montagna un lupo e i suoi lupacchiotti. All'alba sente i colpi del martello che spranga la porta della torre. Passano un giorno e una notte, in silenzio. Ugolino, spinto dal dolore, si morde le mani; i figli credono che lo faccia per fame e gli offrono la loro carne, che lui stesso ha generato. Tra il quinto e il sesto giorno li vede morire, ad uno ad uno. Poi diventa cieco e parla con i suoi morti e piange e li tasta nell'ombra; poi la fame potè più che il dolore. Ho detto quale significato danno a questo passo i primi commentatori. Così spiega Rambaldi da Imola nel XIV secolo: « come dicesse che la fame sconfisse colui che tanto dolore non aveva potuto vincere e uccidere ». Tra i moderni condividono tale opinione Francesco Torraca, Guido Vitali e Tommaso Casini. Il primo vede nelle parole di Ugolino stupore e rimorso; l'ultimo aggiunge: «moderni interpreti hanno invece fantasticato che Ugolino finisse cibandosi della carne dei figliuoli, che è contro la ragione della natura e della storia», e considera inutile la controversia. Benedetto

Croce la pensa come lui e sostiene che delle due interpretazioni la più coerente e verosimile è quella tradizionale. Bianchi, molto ragionevolmente, glossa: «Altri intendono che Ugolino mangiò la carne dei suoi figli, interpretazione improbabile ma che non è lecito scartare ». Luigi Pietrobono (sul cui parere tornerò) dice che il verso è volutamente misterioso. Prima di intervenire, a mia volta, nel- l'«inutile controversia», voglio soffermarmi un istante sull'offerta unanime dei figli. Questi pregano il padre di riprendere quelle carni da lui stesso generate:

... tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia.

Immagino che siffatte parole debbano causare un disagio sempre maggiore in chi le ammira. De Sanctis (Storia della letteratura italiana, IX) riflette sull'imprevista congiunzione di immagini eterogenee; D'Ovidio riconosce che «quest'espressione gagliarda e concettosa di un impeto filiale ... quasi incatena ogni libertà di critica». Quanto a me, penso che quella scena costituisca una delle rare falsità presenti nella Commedia. La giudico meno degna di

quest'opera che della penna di Malvezzi o della venerazione di Graciàn. Dante, mi dico, non potè non avvertirne la falsità, peraltro aggravata dal modo corale in cui i quattro bambini offrono, tutti assieme, il famelico convito. Qualcuno insinuerà che siamo di fronte a una menzogna di Ugolino, concepita per giustificare (per suggerire) il crimine commesso. Il problema storico se Ugolino della Gherardesca abbia esercitato nei primi giorni di febbraio del 1289 il cannibalismo è, evidentemente, insolubile. Il problema estetico o letterario è di tutt'altra natura. Lo si può enunciare così: Dante ha voluto che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo Inferno, non quello storico) abbia mangiato la carne dei suoi figli? Arrischierei questa risposta: Dante ha voluto non che lo pensassimo, ma che lo sospettassimo.¹ L'incertezza è parte del suo disegno. Ugolino rode il cranio dell'arcivescovo; Ugolino sogna cani dalle zanne aguzze che dilanano i fianchi del lupo («... e con l'agute scanne / mi pareva lor veder fender li fianchi»). Ugolino, spinto dal dolore, si morde la mani; Ugolino sente che i figli gli offrono inverosimilmente la loro carne; Ugolino, pronunciato l'ambiguo verso, torna a rodere il cranio dell'arcivescovo. Tali atti

suggeriscono o simboleggiano il fatto atroce. Assolvono a una duplice funzione: li crediamo parte del racconto e sono profezie.

Robert Luis Stevenson (Ethical Studies, 110) osserva che i personaggi di un libro sono filze di parole; a questo, per quanto blasfemo possa sembrarci, si riducono Achille e Peer Gynt, Robinson Crusoe e don Chisciotte. A questo anche i potenti che ressero la terra: una serie di parole è Alessandro e un'altra Attila. Di Ugolino dobbiamo dire che è una trama verbale, che consiste di una trentina di terzine. Dobbiamo includere in quella trama l'idea di cannibalismo? Dobbiamo sospettarla, ripeto, con incertezza e timore. Negare o affermare il mostruoso delitto di Ugolino è meno tremendo che intravederlo. L'asserzione «un libro è le parole che lo compongono » rischia di sembrare un assioma banale. Eppure, siamo tutti propensi a credere che vi sia una forma separabile dal contenuto e che dieci minuti di dialogo con Henry James ci rivelerebbero il «vero » tema del Giro di vite. Penso che non sia così; penso che di Ugolino Dante non abbia mai saputo molto più di quanto non dicano le sue terzine. Schopenhauer ha dichiarato che il primo volume della sua opera capitale consiste di un solo pensiero e che

non aveva trovato un modo più breve per trasmetterlo. Dante, al contrario, direbbe che quanto ha immaginato di Ugolino sta tutto nelle controverse terzine.

Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte a più alternative opta per una di esse ed elimina e perde le altre; non è così nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza o a quello dell'oblio. Amleto, in quel particolare tempo, è assennato ed è pazzo.² Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa oscillante imprecisione, questa incertezza è la strana materia di cui è fatto. Così, con due possibili agonie, lo ha sognato Dante e così lo sogneranno le generazioni future.

1. Luigi Pietrobono osserva (*Inferno*, p. 47) «che il digiuno non afferma la colpa di Ugolino, ma la lascia indovinare senza scapito dell'arte o del rigore storico. Basta che la giudichiamo possibile».

2. A titolo di curiosità vanno ricordate due ambiguità famose. La prima, «la sangrienta luna» di Quevedo, che è al tempo stesso quella dei campi di battaglia e quella della bandiera ottomana; la seconda, la «mortal moon» del sonetto 107 di Shakespeare, che è la luna del cielo e la Regina Vergine.

L'ULTIMO VIAGGIO DI ULISSE

E mio intento reconsiderare, alla luce di altri passi della Commedia, l'enigmatico racconto che Dante mette in bocca a Ulisse (Inferno, XXVI, 90-142). Nel dirupato fondo di quel cerchio dove sono castigati i fraudolenti, Ulisse e Diomede ardono senza fine, in un'unica fiamma bicornuta. Spronato da Virgilio a dire in che modo abbia trovato la morte, Ulisse narra che separatosi da Circe, che l'aveva trattenuto più d'un anno a Gaeta, né la dolcezza del figlio, né la pietà che gli ispirava Laerte, né l'amore di Penelope poterono vincere l'ardore ch'era in lui di conoscere il mondo e i difetti e le virtù degli uomini. Con l'ultima nave e con i pochi fedeli che ancora gli restavano, si avventurò in mare aperto; ormai vecchi, giunsero alla gola dove Ercole aveva fissato le sue colonne. Su questo limite che un dio aveva segnato all'ambizione o all'ardire, spronò i suoi compagni a conoscere, giacché sì poca vita restava loro, il mondo senza gente, i non percorsi mari antipodi. Ricordò la

loro origine, ricordò che non erano nati per vivere come bruti, ma per cercare la virtù e la conoscenza. Navigarono verso occidente e quindi verso sud, e videro tutte le stelle dell'emisfero australe. Per cinque mesi solcarono l'oceano, finché un giorno scorsero una montagna, bruna, all'orizzonte. Parve loro alta quanto nessun'altra, e gli animi si rallegrarono. Ma quella gioia presto si mutò in dolore, poiché si levò un turbine che fece girare tre volte la nave, e alla quarta la affondò, come ad Altri piacque, e si richiuse su di loro il mare. Questo è il racconto di Ulisse. Molti commentatori - dall'Anonimo Fiorentino a Raffaele Andreoli - lo considerano una digressione dell'autore. Secondo loro, Ulisse e Diomede, consiglieri fraudolenti, soffrono nella bolgia dei consiglieri fraudolenti («e dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del cavai») e il viaggio del primo non è che un ornamento accessorio. Tommaseo cita invece un passo del *De civitate dei*; e avrebbe potuto citarne un altro di Clemente Alessandrino, che nega che gli uomini possano raggiungere la parte inferiore della terra; Casini e Pietrobono, poi, tacciano il viaggio di sacrilegio. In effetti, la montagna intravista dal Greco prima che lo seppellisse

l'abisso è la santa montagna del Purgatorio, proibita ai mortali (Purgatorio, I, 130-132). Giustamente osserva Hugo Friedrich: « Il viaggio si conclude con una catastrofe che non è mero destino d'uomo di mare, ma la parola di Dio » (*Odysseus in der Holle*, Berlin, 1942).

Ulisse, nel raccontare la sua impresa, la definisce insensata («folle»); nel ventisettesimo del Paradiso c'è un rinvio al «varco folle d'Ulisse», all'insensata o temeraria traversata di Ulisse. L'aggettivo è quello che Dante riferisce, nella selva oscura, al tremendo invito di Virgilio (« temo che la venuta non sia folle »), la sua ripresa è intenzionale. Quando Dante giunge sulla spiaggia intravista da Ulisse prima di morire, dice che nessuno ha potuto navigare quelle acque e farne ritorno; poi racconta che Virgilio lo cinge con un giunco, «com'altrui piacque»: sono le stesse parole usate da Ulisse nel rivelare la sua tragica fine. Carlo Steiner scrive: «Il poeta ha certo pensato ad Ulisse, naufragato in vista di quel lido. Ma Ulisse aveva voluto giungervi con le sole sue forze. Dante, novello Ulisse, starà, cinto di umiltà, aperto l'animo alla fiducia di Dio, come un vincitore su quello stesso lido, al quale lo ha condotto la ragione illuminata e sorretta dalla grazia». Ripete tale opinione August

Ruegg {Die Jenseits vorstellungen vor Dante, II, 114): «Dante è un avventuriero che, come Ulisse, calca sentieri mai calcati, esplora mondi che nessun altro ha conosciuto e si prefigge le mete più difficili e remote. Ma qui si esaurisce il paragone. Ulisse intraprende a proprio rischio e pericolo avventure proibite; Dante si lascia condurre da forze superiori». Avvalorano tale distinzione due celebri passi della Commedia. Uno è quello in cui Dante si giudica indegno di visitare i tre mondi ultraterreni («io non Enea, io non Paulo sono»), e Virgilio gli rivela la missione affidatagli da Beatrice; l'altro è quello in cui Cacciaguida (Paradiso, XVII, 100- 142) lo esorta a pubblicare il poema. Di fronte a simili testimonianze appare fuori luogo attribuire ugual valore alla peregrinazione di Dante, che porta alla visione beatifica e al miglior libro scritto dagli uomini, e alla sacrilega avventura di Ulisse, che si conclude con l'Inferno. Questa azione sembra il rovescio di quella. Tale argomento, tuttavia, implica un errore. L'azione di Ulisse è indubbiamente il viaggio di Ulisse, perché Ulisse altro non è che il soggetto di cui si predica quell'azione, ma l'azione o impresa di Dante non è il viaggio di Dante, bensì la realizzazione del suo libro. Il fatto è ovvio, ma si

tende a dimenticarlo, perché la Commedia è redatta in prima persona, e l'uomo che è morto è stato messo in ombra dal protagonista immortale. Dante era teologo; più d'una volta la stesura della Commedia gli sarà parsa non meno ardua, forse non meno rischiosa e fatale, dell'ultimo viaggio di Ulisse. Aveva osato forgiare arcani che la penna dello Spirito Santo appena accenna; l'intento poteva ben includere una colpa. Aveva osato considerare Beatrice Portinari quasi uguale alla Vergine e a Gesù.¹ Aveva osato anticipare le sentenze dell'imperscrutabile Giudizio Finale, ignote anche ai beati; aveva giudicato e condannato le anime di papi simoniaci e aveva salvato quella dell'averroista Sigieri, che aveva divulgato la teoria del tempo circolare.² Quali laboriosi affanni per la gloria, che è cosa effimera!

Non è il mondan romore altro eh'un fiato di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, e muta nome perché muta lato.

Plausibili tracce di tale contrasto perdurano nel testo. Carlo Steiner ne riconosce una nel dialogo in cui Virgilio vince i timori di Dante e lo induce

a intraprendere il suo inaudito viaggio. Scrive Steiner: «Questo dibattito, che per poetica finzione ha luogo con Virgilio, in realtà si verificò nella coscienza di Dante, prima di accingersi alla composizione del poema ... E vi corrisponde l'altro del XVII del Paradiso con Cacciaguida, che riguarda invece la sua pubblicazione. Composta l'opera, poteva pubblicarla e sfidare l'ira de' suoi nemici? E nell'uno e nell'altro dibattito vinse la buona coscienza del suo valore e dell'altezza del fine al quale tendeva» (Commedia, 15). In questi passi Dante avrebbe dunque simboleggiato un conflitto mentale; io suggerisco che lo simboleggiò anche, forse senza volerlo e senza supporlo, nella tragica storia di Ulisse, e che a tale carica emotiva questa deve la sua tremenda forza. Dante fu Ulisse e in qualche modo poté temere il castigo di Ulisse.

Un'ultima osservazione. Devote del mare e di Dante, le due letterature di lingua inglese hanno ricevuto un qualche influsso dall'Ulisse dantesco. Eliot (e prima di lui Andrew Lang e prima ancora Longfellow) ha insinuato che da quell'archetipo glorioso procede il mirabile Ulysses di Tennyson. Ancora non è stata indicata, che io sappia, un'affinità più profonda,

quella dell'Ulisse infernale con un altro capitano sventurato: Ahab di Moby Dick. Questi, come quegli, costruisce la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema generale è lo stesso, la conclusione è identica, le ultime parole sono quasi uguali. Schopenhauer ha scritto che nelle nostre vite nulla è involontario; entrambe le finzioni, alla luce di questo prodigioso giudizio, sono il processo di un occulto e intricato suicidio.

Poscritto del 1981

Si è detto che l'Ulisse di Dante prefigura i famosi esploratori che sarebbero giunti, secoli più tardi, alle coste dell'America e dell'India. Secoli prima della stesura della Commedia, questo tipo umano si era già dato. Erik il Rosso scoprì l'isola della Groenlandia intorno all'anno 985; suo figlio Leif, agli inizi dell'XI secolo, sbarcò in Canada. Dante non poteva sapere queste cose. Lo Scandinavo tende a essere segreto, a essere come un sogno.

1. Cfr. Giovanni Papini, Dante vivo, III, 34.
2. Cfr. Maurice de Wulf, Histoire de la philosophie medievale.

IL CARNEFICE PIETOSO

Dante (nessuno lo ignora) pone Francesca nell'Inferno e ascolta con infinita compassione la storia della sua colpa. Come attenuare questa contraddizione, come giustificarla? Intravedo quattro congetture possibili.

La prima è di ordine tecnico. Stabilita la struttura complessiva del libro, Dante pensò che sarebbe degenerato in un vano catalogo di nomi propri o in una descrizione topografica se non lo avessero reso piacevole le confessioni delle anime perdute. Tale convinzione lo indusse a collocare in ciascun cerchio del suo Inferno un reprobato interessante e non troppo remoto. (Lamartine, oppresso da tutti quegli ospiti, disse che la Commedia era una « gazette fiorentine»). Naturalmente, era opportuno che le confessioni fossero patetiche; e potevano esserlo senza rischio giacché l'autore, incarcerando i narratori nell'Inferno, non era sospettabile di complicità. Tale congettura (che implica l'idea, discussa da Croce, di un orbe poetico imposto a un arido

romanzo teologico) è forse la più verosimile, ma ha qualcosa di meschino o di vile e non sembra rispondere al concetto che abbiamo di Dante. E poi le interpretazioni di un libro infinito come la Commedia non possono essere così semplici. La seconda assimila, in base alla dottrina di Jung,¹ le invenzioni letterarie alle invenzioni oniriche. Dante, che ora è un nostro sogno, sognò la pena di Francesca e sognò la propria compassione. Schopenhauer osserva che, nei sogni, le cose che sentiamo e vediamo possono sorprenderci, anche se la loro radice, in fin dei conti, è in noi; allo stesso modo Dante poté impietosirsi di quello che aveva sognato o inventato. Bisognerebbe anche dire che Francesca è una mera proiezione del poeta, come del resto lo stesso Dante nel suo ruolo di viandante infernale. Ho l'impressione, tuttavia, che tale congettura sia fallace, perché una cosa è attribuire a libri e a sogni un'origine comune e altra tollerare nei libri l'incoerenza e l'irresponsabilità dei sogni. La terza, come la prima, è di ordine tecnico. Dante, nel corso della Commedia, dovette anticipare le imperscrutabili decisioni di Dio. Senz'altro lume che quello della sua mente fallibile, osò prevedere alcune sentenze del Giudizio

Universale. Condannò, sia pure per finzione letteraria, Celestino V e salvò Sigieri di Brabante, che aveva sostenuto la tesi astrologica dell'Eterno Ritorno.

Per dissimulare questa operazione, definì Dio, nell'Inferno, per la sua giustizia («Giustizia mosse il mio alto fattore») e si riservò gli attributi della comprensione e della pietà. Condannò Francesca e commiserò Francesca. Benedetto Croce afferma: «Dante, come teologo, come credente, come uomo etico, condanna quei peccatori; ma sentimentalmente non condanna e non assolve» (La poesia di Dante, 78)²

La quarta congettura è meno precisa. Richiede, per essere compresa, una discussione preliminare. Consideriamo due proposizioni: la prima, gli assassini meritano la pena di morte; la seconda, Rodion Raskol'nikov merita la pena di morte. E indubbio che tali proposizioni non sono sinonime. Paradossalmente, ciò non è dovuto al fatto che siano concreti gli assassini e astratto o illusorio Raskol'nikov, bensì al contrario. Il concetto di assassino è una mera generalizzazione; Raskol'nikov, per chi ha letto la sua storia, è un essere reale. Nella realtà non vi sono, in senso stretto, assassini; vi sono

individui che l'inadeguatezza della lingua include in questo insieme indeterminato. (E esattamente questa la tesi nominalista di Ruscellino e di Guglielmo di Occam). In altre parole, chi ha letto il romanzo di Dostoevskij è stato, in certo qual modo, Raskol'nikov e sa che il suo «crimine» non è libero, poiché una rete ineludibile di circostanze lo ha prefissato e imposto. L'uomo che ha ucciso non è un assassino, l'uomo che ha rubato non è un ladro, l'uomo che ha mentito non è un impostore; questo lo sanno (o meglio, lo sentono) i condannati; e dunque, non c'è castigo senza ingiustizia. La finzione giuridica di «assassino » può meritare la pena di morte, non lo sventurato che ha assassinato, costretto dalla sua storia passata e forse - oh, marchese di Laplace! - dalla storia dell'universo. Madame de Staël ha condensato queste riflessioni in una frase celebre: «Tout comprendre c'est tout pardonner». Dante racconta con una pietà così delicata la colpa di Francesca che noi tutti la sentiamo inevitabile. E tale dovette sentirla il poeta, a dispetto del teologo che nel Purgatorio (XVI, 70) argomenta che se le azioni dipendessero dall'influsso delle stelle sarebbe annullato il libero arbitrio e non

sarebbe giustizia premiare il bene e punire il male.³

Dante comprende e non perdona; questo è il paradosso insolubile. Io penso che l'abbia risolto al di là della logica. Senti (non comprese) che le azioni degli uomini sono necessarie e che è necessaria anche l'eternità, di beatitudine o di perdizione, che da queste consegue. Anche gli spinoziani e gli stoici hanno promulgato leggi morali. E superfluo ricordare Calvino, il cui decretimi Dei absolutum predestina alcuni all'Inferno e altri al Cielo. Leggo nel discorso preliminare del Corano di Sale che una setta islamica sostiene questa stessa tesi.

La quarta congettura, come si vede, non risolve il problema. Si limita a enunciarlo, vigorosamente. Le altre erano logiche; questa, che non lo è, mi sembra la più vicina alla verità.

1. In qualche modo la prefigura la classica metafora che fa del sogno una rappresentazione teatrale. Così Góngora nel sonetto *Varia imaginación* («el sueño, autor de representaciones, / en su teatro sobre el viento armado / sombras suele vestir de bulto bello» [«il sogno, esperto in rappresentazioni, / nel suo teatro sul vento allestito / ombre rivestirà di un bel fardello»]); così Quevedo nel *Suño de la muerte* («Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente; y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» [«Dopo che l'anima sgravata si vide in ozio senza l'impedimento dei sensi esteriori, mi si parò innanzi una sorta di commedia, e in questo modo la recitarono al buio le mie facoltà, mentre io ero per le mie fantasie uditorio e teatro»]); così Joseph Addison, nel numero 487 dello «Spectator» («l'anima, quando sogna, è teatro, attori e auditorio»). Secoli prima, il panteista Omar Khayyam compose una strofa che la versione letterale di McCarthy traduce in questo modo: «Ormai non ti nascondi più ad alcuno; ormai ti manifesti in tutte le cose create.

Per tuo diletto operi queste meraviglie, e insieme sei lo spettacolo e lo spettatore».

2. Andrew Lang racconta che Dumas pianse quando fece morire Porthos. Allo stesso modo sentiamo l'emozione di Cervantes quando muore Alonso Quijano: « el cual entre compasiones y làgrimas de los que alli se hallaron, dio su espiritu; quiero decir que se murió» [«che fra la compassione e le lacrime di quanti si trovavano lì, rese il suo spirito; e intendo dire che morì »].

3. Cfr. De monarchia, 1, 14; Purgatorio, XVII, 73; *Paradiso*, V, 19. Ancora più eloquente è lo splendido verso: «Tu m'hai di servo tratto a libertate» (*Paradiso*, XXXI, 85).

DANTE E I VISIONARI ANGLOSASSONI

Nel decimo canto del Paradiso, Dante racconta che è asceso alla sfera del Sole e che ha visto sul disco di quel pianeta - il Sole è un pianeta nella economia dantesca - un'ardente corona di dodici spiriti, più luminosi della luce contro la quale si stagliavano. Il primo, Tommaso d'Aquino, gli rivela il nome degli altri; il settimo è Beda. I commentatori spiegano che si tratta di Beda il Venerabile, diacono del monastero di Jarrow e autore della *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*. Nonostante l'epiteto, questa prima storia d'Inghilterra, redatta nell'VIII secolo, trascende la materia ecclesiastica. E l'opera commossa e personale di un ricercatore scrupoloso e di un uomo di lettere. Beda dominava il latino e conosceva il greco e spesso gli vengono alla penna, spontaneamente, versi di Virgilio. Tutto lo interessava: la storia universale, l'esegesi delle Sacre Scritture, la musica, le figure della retorica,¹ l'ortografia, i sistemi di numerazione, le scienze naturali, la

teologia, la poesia latina e la poesia della sua terra. C'è tuttavia un punto sul quale deliberatamente mantiene il silenzio. Nella cronaca delle tenaci missioni che finirono per imporre la fede di Gesù ai regni germanici d'Inghilterra, Beda avrebbe potuto fare per il paganesimo sassone ciò che Snorri Sturluson, circa cinquecento anni dopo, avrebbe fatto per quello scandinavo. Senza tradire il pio proposito dell'opera, avrebbe potuto illustrare, o abbozzare, la mitologia dei suoi avi. Come era prevedibile, non lo fece. La ragione è ovvia: la religione, o mitologia, dei Germani era ancora molto vicina. Beda voleva dimenticarla; voleva che la sua Inghilterra la dimenticasse. Non sapremo mai se un crepuscolo attende gli dèi adorati da Hengist e se, in quel giorno tremendo in cui il sole e la luna saranno divorati da lupi, una nave fatta d'unghie di morti salperà dalla regione del ghiaccio. Non sapremo mai se quelle divinità perdute costituivano un pantheon o se erano, come riteneva Gibbon, vaghe superstizioni di barbari. Ad esclusione della frase rituale «cujus pater Voden», presente in tutte le sue genealogie di stirpi reali, e del caso di quel re prudente che aveva un altare per Gesù e un altro, più piccolo, per i demoni, ben poco

fece Beda per soddisfare la futura curiosità dei germanisti. In compenso, deviò dal retto cammino cronologico per registrare visioni ultraterrene che prefigurano l'opera di Dante. Ne cito una. Fursa, ci dice Beda, fu un asceta irlandese che aveva convertito molti Sassoni. Nel corso di una malattia fu rapito in spirito dagli angeli e portato in cielo. Durante l'ascensione vide quattro fuochi che arrossavano l'aria nera, non molto distanti l'uno dall'altro. Gli angeli gli spiegaronο che quei fuochi avrebbero consumato il mondo e che i loro nomi erano Discordia, Iniquità, Menzogna e Cupidigia. I fuochi si ingrandirono fino a unirsi e gli arrivarono vicino; Fursa ebbe timore; ma gli angeli gli dissero: «Non ti brucerà il fuoco che non hai acceso». Così fù: gli angeli divisero le fiamme e Fursa giunse in paradiso, dove vide cose mirabili. Mentre tornava sulla terra, per la seconda volta fu minacciato da un fuoco dal quale un demone gli scagliò contro l'anima rovente di un reprobο, che gli bruciò la spalla destra e il mento. Un angelo gli disse: «Ora ti brucia il fuoco che hai acceso. Sulla terra accettasti gli abiti di un peccatore; ora ti coglie il suo castigo». Fursa conservò le stimmate della visione fino al giorno della morte. Un'altra

visione è quella di un uomo della Nortumbria, chiamato Drycthelm. Questi, dopo una malattia durata vari giorni, morì al crepuscolo e d'improvviso resuscitò allo spuntar dell'alba. Sua moglie lo stava vegliando. Drycthelm le disse che in verità tornava dal regno dei morti e che si proponeva di vivere in modo assai diverso. Dopo aver pregato, divise in tre parti le sue terre, e dette la prima alla moglie, la seconda ai figli e la terza e ultima ai poveri. Prese congedo da tutti e si ritirò in un monastero, dove la sua vita austera era testimonianza delle cose desiderabili o spaventose rivelategli la notte in cui era morto e che narrava così: « Colui che mi guidava aveva il volto splendente e la sua veste rifulgeva. Procedemmo in silenzio, credo verso nordest. Ci trovammo in una valle profonda e ampia e di interminabile estensione; a sinistra c'era fuoco, a destra vortici di grandine e di neve. Le tempeste scaraventavano da un lato all'altro una moltitudine di anime in pena, così che i miserabili sfuggiti al fuoco che non si spegne piombavano nel freddo glaciale, e così all'infinito. Pensai che quelle crudeli regioni potevano ben essere l'inferno, ma la forma che mi precedeva mi disse: "Non sei ancora nell'inferno". Avanzammo e l'oscurità s'andò

accrecendo e io non percepivo altro che lo splendore di colui che mi guidava. Innumerevoli sfere di fuoco nero salivano da un baratro profondo e in esso ricadevano. La mia guida mi abbandonò e restai solo tra le incessanti sfere che erano colme di anime. Un fetore salì dal baratro. Mi fermai in preda allo spavento e, dopo un tempo che mi parve interminabile, sentii dietro di me desolati gemiti e aspre risate, come se una turba si burlasse di nemici prigionieri. Una felice e feroce orda di demoni trascinava al centro dell'oscurità cinque anime sorelle. Una era tonsurata come un chierico, un'altra era una donna. Andarono perdendosi nell'abisso; i lamenti umani si confusero con le risate demoniache e nel mio udito persistette l'informe rumore. Neri spiriti sorti dal profondo del fuoco mi circondarono e mi terrorizzarono con i loro occhi e con le loro fiamme, ma non osarono toccarmi. Accerchiato da nemici e da tenebre, non riuscii a difendermi. Lungo il tragitto vidi venire una stella, che si faceva più grande e più vicina. I demoni fuggirono e vidi che la stella era l'angelo. Questi prese a destra e ci dirigemmo verso sud. Passammo dall'ombra al chiarore e dal chiarore alla luce e vidi una muraglia infinita, in altezza e ai lati. Non aveva

porte né finestre e non capii perché ci avvicinassimo alla base. Di colpo, senza sapere come, ci trovammo sulla sommità e potei scorgere un vasto e fiorito campo erboso la cui fragranza dissipò il fetore delle prigioni infernali. Persone abbigliate di bianco lo popolavano; la mia guida mi condusse per quelle felici assemblee e io pensai che quello doveva essere il regno dei cieli, di cui avevo sentito tante lodi; ma la mia guida mi disse: "Non sei ancora in cielo". Al di là di tali dimore c'era una luce fulgida e dentro di essa voci di persone che cantavano e una fragranza così meravigliosa da cancellare la precedente fragranza. Quando credetti che saremmo entrati in quel luogo di delizie, la mia guida mi fermò e mi fece percorrere a ritroso quel lungo tragitto. Mi rivelò poi che la valle del freddo e del fuoco era il purgatorio; il baratro, la bocca dell'inferno; l'immenso prato, il luogo dei giusti che attendono il Giudizio Universale, e il luogo della musica e della luce, il regno dei cieli. "E a te" aggiunse "che adesso tornerai al tuo corpo e abiterai di nuovo tra gli uomini dico che, se vivrai con rettitudine, avrai il tuo posto nel prato e poi in cielo, perché se ti ho lasciato un momento da solo è stato per domandare quale

destino ti attende". Duro mi fu tornare a questo corpo, ma non osai dire parola, e mi svegliai su questa terra».

Nella storia che ho trascritto si saranno notati passi che ne ricordano - si dovrebbe dire prefigurano - altri dell'opera dantesca. Il monaco non è bruciato dal fuoco che non ha acceso; allo stesso modo Beatrice è invulnerabile al fuoco dell'inferno («né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale»).

Sulla destra di quella valle che sembra non avere fine, tempeste di grandine e di ghiaccio castigano i reprobì; nel terzo cerchio gli epicurei subiscono la stessa pena. L'uomo di Nortumbria è in ambascia per l'abbandono momentaneo dell'angelo; Dante per quello di Virgilio («Virgilio a cui per mia salute die'mi»), Drycthelm non sa com'è riuscito a salire sulla sommità del muro; Dante come ha potuto attraversare il triste Acheronte. Interesse maggiore di queste corrispondenze, che certamente non ho esaurito, presentano i dettagli circostanziali che Beda intesse nella sua relazione e che conferiscono singolare verosimiglianza alle visioni ultraterrene. Mi basti ricordare la persistenza delle bruciature, il fatto che l'angelo indovini il silenzioso pensiero

dell'uomo, il confondersi delle risate con i lamenti e la perplessità del visionario dinanzi all'alto muro. Forse una tradizione orale portò tali dettagli alla penna dello storico; certo è che contengono già quella fusione di esperienza personale e di meraviglioso che è tipica di Dante e che nulla ha a che vedere con le consuetudini della letteratura allegorica. Ha mai letto Dante la *Historia ecclesiastica*? E più che probabile di no. L'inclusione del nome di Beda (opportunamente bisillabo per il verso) in una rassegna di teologi prova, a ragion di logica, ben poco. Nel Medioevo la gente aveva fiducia nella gente; non era necessario leggere i volumi del dotto anglosassone per riconoscere la sua autorità, così come non era necessario aver letto i poemi omerici, reclusi in una lingua quasi segreta, per sapere che Omero («Mira colui con quella spada in mano») poteva ben capitanare Ovidio, Lucano e Orazio. Un'altra osservazione occorre fare. Per noi, Beda è uno storico dell'Inghilterra; per i suoi lettori medioevali era un esegeta delle Sacre Scritture, un retore e un cronologista. Non si vede perché una storia dell'allora vaga Inghilterra avrebbe dovuto attrarre particolarmente Dante.

Che Dante conoscesse o no le visioni registrate da Beda è meno importante del fatto che questi le abbia incluse nella sua opera storica, giudicandole degne di memoria. Un grande libro come la Divina Commedia non è l'isolato e casuale capriccio di un individuo; molti uomini e molte generazioni tesero ad esso. Ricercare i suoi precursori non significa compiere un miserabile lavoro di carattere giuridico o poliziesco; significa indagare i movimenti, i tentativi, le avventure, i barlumi e le premonizioni dello spirito umano.

1. Beda cercò nelle Sacre Scritture i suoi esempi di figure retoriche. Così, per la sineddoche, nella quale si prende la parte per il tutto, citò il versetto 14 del primo capitolo del Vangelo secondo Giovanni: «E il Verbo si fece carne... ». A rigore, il Verbo non si fece solo carne, ma anche ossa, cartilagini, acqua e sangue.

PURGATORIO I,13

Come tutte le parole astratte, la parola metafora è una metafora, giacché in greco vuol dire «spostamento». Di norma, la metafora consta di due termini. Per un momento, l'uno diventa l'altro. Così, i Sassoni dettero al mare il nome di «strada della balena» o di «strada del cigno». Nel primo esempio, la grandezza della balena è appropriata alla grandezza del mare; nel secondo, la piccolezza del cigno contrasta con la vastità del mare. Non sapremo mai se coloro che forgiarono tali metafore abbiano avvertito queste connotazioni. Al verso 60 del primo canto dell'*Inferno* si legge: « mi ripigneva là dove 'l sol tace».

«Dove il sole tace»: un verbo uditivo esprime un'immagine visiva. Ricordiamo il famoso esametro dell'*Eneide*: «a Tenedo tacitae per amica silentia lunae». Al di là della fusione di due termini, mi propongo ora di esaminare tre curiosi esempi.

Il primo è il verso 13 del primo canto del 73 Purgatorio: «Dolce color d'orientai zaffiro ».

Buti afferma che lo zaffiro è una pietra preziosa d'un colore tra celeste e azzurro, molto gradevole alla vista, e che lo zaffiro orientale è una varietà che si trova nella regione della Media.

Dante, nel verso citato, suggerisce il colore dell'Oriente attraverso uno zaffiro nel cui nome c'è l'Oriente. Insinua così un gioco reciproco che può ben essere infinito.¹ Nelle *Hebrew Melodies* (1815) di Byron, ho scoperto un artificio analogo: «She walks in beauty, like the night». «Ella in beltà incede, come la notte»; per accettare questo verso, il lettore deve immaginare una donna alta e bruna che incede come la Notte, che è a sua volta una donna alta e bruna, e così all'infinito.²

Il terzo esempio è di Robert Browning. È nella dedica al vasto poema drammatico *The Ring and the Book* (1868): «O lyric Love, half-angel and half-bird... ». Il poeta dice di Elizabeth Barrett, morta, che è metà angelo e metà uccello, ma l'angelo è di per sé già metà uccello, e così si propone una suddivisione, che può essere interminabile. Non so se posso includere in questa antologia casuale il discusso verso di

Milton (The Paradise Lost, IV, 323): «... the fairest of her daughters, Ève ». «La più bella delle sue figlie, Eva»; per la ragione, il verso è assurdo; per l'immaginazione, forse no.

1. Leggiamo nella strofa iniziale delle Soledad di Góngora: « Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa, / media luna las armas de su frente / y el Sol todos los rayos de su pelo, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pasce estrellas» [«Nella stagione fiorita dell'anno, / quando il mentito rapitor d'Europa, / mezzaluna le armi della fronte / e Sole tutti i raggi del suo pelo, / lucente onor del cielo, / in campi di zaffiro pasce stelle»]. Il verso del Purgatorio è delicato; quello delle Soledades è deliberatamente rumoroso.

2. Baudelaire ha scritto in Recueillement: «Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche». Il silenzioso andare della notte non dovrebbe sentirsi.

IL SIMURG E L'AQUILA

Cosa può produrre, letterariamente, l'idea di un essere composto di altri esseri, di un uccello (diciamo) fatto di uccelli?¹ Il problema, così formulato, sembra consentire solo soluzioni triviali, se non fortemente sgradevoli. Si potrebbe dire che lo esaurisce il *monstrum horrendum ingens*, copioso di piume, occhi, lingue e orecchie, che personifica la Fama (o meglio, lo Scandalo o il Clamore) nel quarto libro dell'Eneide, o quello strano re composto di uomini che riempie il frontespizio del Leviatano, armato di spada e di scettro. Francis Bacon (*Essays*, 1625) celebrò la prima di queste immagini; Chaucer e Shakespeare la imitarono; nessuno, adesso, la giudicherà superiore a quella della «fiera Acheronte» che, a quanto consta nei cinquanta e passa manoscritti della *Visio Tundali*, custodisce i reprobì nella curva del ventre, dove li tormentano cani, orsi, leoni, lupi e vipere. L'idea astratta di un essere composto di altri esseri non sembra presagire niente di

buono; eppure ad essa corrispondono, incredibilmente, una delle più memorabili figure della letteratura occidentale e una di quella orientale. Scopo di questa nota è descrivere tali prodigiose finzioni. Una fu concepita in Italia, l'altra a Nishapur. La prima si trova nel diciottesimo canto del Paradiso. Dante, durante il viaggio attraverso i cieli concentrici, nota una maggiore felicità negli occhi di Beatrice, una maggiore intensità della sua bellezza e comprende che sono ascesi dal rosso cielo di Marte al cielo di Giove. Nella dilatata vastità di questa sfera la cui luce è bianca, volano e cantano creature celestiali, che formano prima le lettere della frase « Diligite justitiam » e poi la testa di un'aquila non certo copiata da quelle terrene ma direttamente prodotta dallo Spirito. Risplende quindi l'Aquila intera; la compongono migliaia di re giusti; parla, simbolo manifesto dell'Impero, con una sola voce, e dice io invece che noi (Paradiso, XIX, 11). Un antico problema tormentava la coscienza di Dante: non è ingiusto che Dio condanni per difetto di fede un uomo dalla vita esemplare nato sulla riva dell'Indo e che nulla può sapere di Gesù? L'Aquila risponde con l'oscurità che si addice alle rivelazioni divine; biasima l'ardire della

domanda, ripete che è indispensabile la fede nel Redentore e suggerisce che Dio abbia potuto infondere quella fede in alcuni pagani virtuosi. Afferma che tra i beati vi sono l'imperatore Traiano e Rifeo, anteriore questi e posteriore quegli alla Croce.² (Splendida nel XIV secolo, l'apparizione dell'Aquila è forse meno efficace nel XX, che riserva le aquile luminose e le grandi lettere di fuoco alla propaganda commerciale. Cfr. Chesterton, *What I Saw in America*, 1922). Che qualcuno sia riuscito a superare una delle grandi figure della Commedia sembra, a ragione, incredibile; il fatto, tuttavia, è accaduto. Un secolo prima che Dante concepisse l'emblema dell'Aquila,

Farid ai-Din Attar, persiano della setta dei Sufi, aveva concepito lo strano Simurg (Trenta Uccelli), che virtualmente corregge e include quell'emblema. Farid ai-Din Attar era nato a Nishapur,³ patria di turchesi e spade. In persiano Attar vuol dire «commerciante di droghe». Nelle Memorie dei poeti si legge che questo era il suo mestiere. Un pomeriggio un derviscio entrò nella sua drogheria, osservò i molti barattoli e flaconi e si mise a piangere. Attar, inquieto e stupito, lo pregò di andar via. Il derviscio gli rispose: «A me non costa niente

andarmene, non porto niente con me. A te invece costerà dire addio ai tesori che sto vedendo ». Il cuore di Attar si fece freddo come la canfora. Il derviscio se ne andò, ma la mattina seguente Attar abbandonò la sua bottega e tutte le faccende di questo mondo.

Pellegrino alla Mecca, attraversò Egitto, Siria, Turkestan e il nord dell'Indostan; al suo ritorno si diede con fervore alla contemplazione di Dio e alla creazione letteraria. E fama che lasciò ventimila distici; le sue opere sono: *Libro dell'usignolo*, *Libro dell'avversità*, *Libro del consiglio*, *Libro dei misteri*, *Libro della conoscenza divina*, *Memorie dei santi*, *Il re e la rosa*, *Dichiarazione di meraviglie e il singolare Colloquio degli uccelli (Mantiq-al-Tayr)*. Negli ultimi anni della sua vita - che ne contò, si dice, centodieci - rinunciò a tutti i piaceri del mondo, anche a quello di comporre versi. Gli dettero la morte i soldati di Tuie, figlio di Gengis Khan. La vasta immagine che ho menzionato è la base del Mantiq-al-Tayr. Ecco la storia che il poema racconta.

Il remoto re degli uccelli, il Simurg, lascia cadere nel centro della Cina una splendida piuma; stanchi della lunga anarchia, gli uccelli decidono di cercarlo. Sanno che il nome del loro re vuol

dire Trenta Uccelli; sanno che la sua reggia si trova sul Kaf, la cordigliera che cinge la terra.

Intraprendono la quasi infinita avventura; superano sette vallate, o mari; il nome della penultima è Vertigine; l'ultima si chiama Annientamento. Molti pellegrini disertano; altri periscono. Trenta, purificati dalle fatiche, giungono alla montagna del Simurg. Finalmente lo contemplano: si accorgono che essi stessi sono il Simurg e che il Simurg è ciascuno di loro e tutti loro. Il Simurg contiene i trenta uccelli e ciascun uccello il Simurg.⁴ (Anche Plotino - Enneadi, V, 8, 4 - afferma un'estensione paradisiaca del principio di identità: «Tutto, nel cielo intelligibile, sta dappertutto. Qualsiasi cosa è tutte le cose. Il sole è tutte le stelle, e ogni stella è tutte le stelle, e ogni stella è tutte le stelle e il sole»).

La differenza tra l'Aquila e il Simurg non è meno evidente della somiglianza. L'Aquila è solo inverosimile; il Simurg è impossibile. Gli individui che compongono l'Aquila non si perdono in essa (Davide funge da pupilla dell'occhio, Traiano, Ezechia e Costantino da ciglio) : gli uccelli che guardano il Simurg sono anche il Simurg. L'Aquila è un simbolo

momentaneo, come prima lo erano state le lettere, e coloro che tracciano quel simbolo non smettono di essere chi sono; l'ubiquo Simurg è inestricabile. Dietro l'Aquila c'è il Dio individuale di Israele e di Roma; dietro il magico Simurg c'è il panteismo. Un'ultima osservazione. Nella parabola del Simurg è evidente il potere immaginativo; meno enfatica ma non meno reale è la sua economia o il suo rigore. I pellegrini cercano una meta ignota; quella meta, che conosceremo solo alla fine, deve per forza meravigliarci e non essere o sembrare un'aggiunta. L'autore risolve la difficoltà con eleganza classica; abilmente, coloro che cercano sono ciò che cercano. In modo non diverso Davide è l'occulto protagonista della storia raccontatagli da Nathan (2 Samuele, 12); in modo non diverso De Quincey ha supposto che l'uomo Edipo, non l'uomo in generale, sia la vera soluzione dell'enigma della Sfinge tebana.

1. Allo stesso modo, nella *Monadologia* (1714) di Leibniz, si legge che l'universo si compone di infimi universi, che a loro volta contengono l'universo, e così all'infinito.

2. Pompeo Venturi disapprova la scelta di Rifeo, uomo che, prima di questa apoteosi, era solo esistito in alcuni versi dell' *Eneide* (II, 339, 426). Virgilio lo ritiene il più giusto dei Troiani e aggiunge alla notizia della sua morte la rassegnata ellissi: «Dis aliter visura» («In altro modo piacque agli dèi»). Non c'è in tutta la letteratura altra traccia di lui. Forse Dante lo scelse come simbolo, in ragione della sua stessa vaghezza. Cfr. i commenti di Casini (1921) e di Guido Vitali (1943).

3. Katibi, autore della *Confluenza dei due mari*, affermò: « Sono del giardino di Nishapur, come Attar, ma io sono la spina di Nishapur ed egli era la rosa».

4. Silvina Ocampo (*Espacios métricos*, 12) ha versificato così l'episodio: «Era Dios ese pàjaro corno un enorme espejo; / los contema a todos; no era un mero reflejo. / En sus plumas hallaron cada uno sus plumas / en los ojos, los ojos con memorias de plumas» [«Era Dio quell'uccello come un enorme specchio; / li conteneva tutti; era più che un riflesso. / Trovò nelle sue piume

ciascuno le sue piume / negli occhi trovò gli
occhi con memoria di piume»].

L'INCONTRO IN UN SOGNO

Superati i cerchi dell'Inferno e le ardue terrazze del Purgatorio, Dante, nel Paradiso terrestre, incontra finalmente Beatrice; Ozanam ritiene che la scena (certo una delle più stupefacenti che la letteratura abbia prodotto) costituisca il nucleo originario della Commedia. E mio proposito riferirla, riassumere ciò che dicono gli scolasti e avanzare qualche osservazione, forse nuova, di carattere psicologico. La mattina del tredici aprile dell'anno 1300, nel penultimo giorno del suo viaggio, Dante, compiute le sue fatiche, entra nel Paradiso terrestre, che corona la vetta del Purgatorio. Ha visto il fuoco temporale e quello eterno, ha attraversato un muro di fuoco, il suo arbitrio è libero ed è retto. Virgilio lo ha mitrato e coronato facendolo signore di se stesso («perch'io te sovra te corono e mitrio»). Per i sentieri dell'antico giardino giunge a un corso d'acqua più chiaro di qualsiasi altro, anche se gli alberi non lasciano che lo illumini né la luna né il sole. Si diffonde nell'aria

una musica e sull'altra sponda s'avanza una processione misteriosa. Ventiquattro anziani in vesti bianche e quattro animali con sei ali ai fianchi, cosparsi di occhi aperti, precedono un carro trionfale, tirato da un grifone; alla destra ballano tre donne, una delle quali è tanto rossa che nel fuoco la distingueremmo appena; alla sinistra, quattro, vestite di porpora, una delle quali ha tre occhi. Il carro si ferma e appare una donna col capo coperto da un velo; la sua veste ha il colore della fiamma viva. Non da ciò che vede, ma dallo stupore del suo spirito e dal tremore del suo sangue, Dante comprende che quella donna è Beatrice. Sulla soglia della Gloria sente l'amore che tante volte lo aveva trafitto a Firenze. Cerca rifugio in Virgilio, come un bambino impaurito, ma Virgilio non è più accanto a lui:

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi.

Beatrice lo chiama per nome, imperiosa. Gli dice che non deve piangere la scomparsa di Virgilio ma le colpe commesse. Con ironia gli domanda come mai abbia accondisceso ad accedere a un

luogo dove l'uomo è felice. L'aria si è popolata di angeli; Beatrice rivolta a loro enumera, implacabile, gli sviamenti di Dante. Dice che invano lo aveva cercato nei sogni e che il solo modo di salvarlo, giacché tanto in basso era caduto, era mostrargli i reprobì. Dante abbassa gli occhi, umiliato, e balbetta e piange. Gli esseri favolosi ascoltano; Beatrice lo obbliga a confessarsi pubblicamente... E questa, in brutta prosa, la miseranda scena del primo incontro con Beatrice in Paradiso. Theophil Spoerri fa questa curiosa osservazione (Einführung in die Göttliche Komödie, Zurich, 1946): «verosimilmente anche lo stesso Dante si era immaginato l'incontro in termini tutt'affatto diversi. Niente nel suo poema fa pensare al fatto che ora incomba su di lui la maggiore umiliazione della sua vita». Figura per figura, i commentatori decifrano la scena. I ventiquattro anziani, che incontriamo all'inizio dell'Apocalisse (4, 4), sono, secondo il Prologus Galeatus di san Girolamo, i ventiquattro libri del Vecchio Testamento. Gli animali con sei ali sono gli evangelisti (Tommaseo) o i Vangeli (Lombardi). Le sei ali sono le sei leggi (Pietro di Dante) o la diffusione della dottrina nelle sei direzioni dello spazio (Francesco da Buti). Il

carro è la Chiesa universale; le due ruote sono i due Testamenti (Buti) o la vita attiva e quella contemplativa (Benvenuto da Imola) o san Domenico e san Francesco (Paradiso, XII, 106-111) o la Giustizia e la Pietà (Luigi Pietrobono). Il grifone - leone e aquila - è Cristo, per l'unione ipostatica del Verbo con la natura umana; Didron sostiene che è il Papa, « che come pontefice o aquila si eleva fino al trono di Dio per ricevere i suoi ordini e come leone o re va per la terra con forza e vigore». Le donne che danzano alla destra del carro sono le virtù teologali; quelle che danzano alla sinistra, le cardinali. La donna dotata di tre occhi è la Prudenza, che vede il passato, il presente e l'avvenire. Appare Beatrice e scompare Virgilio, perché Virgilio è la Ragione e Beatrice la Fede. O anche, secondo Vitali, perché alla cultura classica ha fatto seguito la cultura cristiana.

Le interpretazioni citate sono certamente attendibili. Da un punto di vista logico (non poetico) esse giustificano con sufficiente rigore i dettagli dubbi. Carlo Steiner, dopo averne sostenute alcune, scrive: «Una donna con tre occhi è un mostro, ma il Poeta qui non si sottomette al freno dell'arte, perché gli importa

più esprimere i concetti morali che gli stanno a cuore. Segno evidente che nell'anima di questo grandissimo artista l'amore del bene e non l'arte occupava il primo posto». Con minore enfasi, Vitali conferma quel parere: «L'affanno di allegorizzare porta Dante a invenzioni di dubbia bellezza». Due fatti mi paiono indiscutibili. Dante voleva che la processione fosse bella («Non che Roma di carro così bello / rallegrasse Affricano»); la processione è di una complicata bruttezza. Un grifone legato a una carrozza, animali con ali cosparse di occhi aperti, una donna verde, un'altra cremisi, una terza sul cui volto ci sono tre occhi, un uomo che cammina dormendo sembrano appartenere meno alla Gloria del Cielo che ai vani cerchi infernali. Il fatto che alcune di queste figure provengano dai libri profetici («ma leggi Ezechiel, che li dipigne») e altre dalla Rivelazione di san Giovanni non ne attenua l'orrore. La mia censura non è un anacronismo; le altre scene paradisiache escludono il mostruoso.¹ Tutti i commentatori hanno sottolineato la severità di Beatrice; alcuni, la bruttezza di certi emblemi; entrambe le anomalie, a mio parere, hanno la stessa origine. La mia non è, beninteso, che una congettura; la esporrò in poche parole.

Innamorarsi è dar vita a una religione il cui dio è fallibile. Che Dante abbia professato per Beatrice un'adorazione idolatrica è una verità innegabile; che lei si sia burlata di lui e l'abbia respinto sono fatti testimoniati nella Vita Nuova. C'è chi sostiene che sono immagini di altri fatti; se così fosse, la nostra certezza di un amore sventurato e superstizioso ne risulterebbe rafforzata. Morta Beatrice, perduta per sempre Beatrice, Dante giocò con la finzione di ritrovarla, per mitigare la tristezza; io personalmente penso che abbia edificato la triplice architettura del suo poema per introdurre quell'incontro. Accadde allora ciò che di solito accade nei sogni, che tristi ostacoli li macchiano. Così fu per Dante. Rifiutato per sempre da Beatrice, sognò Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile, ma la sognò su di un carro tirato da un leone che era un uccello e che era soltanto uccello o soltanto leone quando gli occhi di Beatrice lo riflettevano (Purgatorio, XXXI, 121). Tali fatti possono prefigurare un incubo: questo si precisa e si dilata nel canto successivo. Beatrice scompare; un'aquila, una volpe e un drago attaccano il carro; le ruote e il timone si coprono di piume; dal carro, allora, scaturiscono sette teste

(«Trasformato così 'l dificio santo / mise fuor te-
ste»); un gigante e una puttana prendono il
posto di Beatrice.¹ Beatrice esistette
infinitamente per Dante. Dante, molto poco,
forse niente, per Beatrice; tutti noi siamo
propensi, per pietà, per venerazione, a
dimenticare questo penoso contrasto,
indimenticabile per Dante. Leggo e rileggo le
traversie del suo illusorio incontro e penso a due
amanti che l'Alighieri sognò nella bufera del
secondo cerchio e che sono emblemi oscuri,
anche se egli non lo comprese o non lo volle, di
quella felicità che non ottenne. Penso a
Francesca e a Paolo, uniti per sempre nel loro
Inferno («Questi, che mai da me non fia
diviso»). Con un amore spaventoso, con
angoscia, con ammirazione, con invidia, deve
aver forgiato questo verso.

1. Già scritte queste righe, leggo nelle glosse di Francesco Torraca che in alcuni bestiari italiani il grifone è simbolo del demonio («Per lo Grifone intendo lo nemico»). Non so se è lecito aggiungere che nel Codice di Exeter la pantera, animale dalla voce melodiosa e dal soave respiro, è simbolo del Redentore.

2. Si obietterà che tali bruttezze sono il risvolto della precedente «Bellezza». Certo, ma sono significative... In senso allegorico, l'aggressione dell'aquila rappresenta le prime persecuzioni; la volpe, l'eresia; il drago, Satana o Maometto o l'Anticristo; le teste, i peccati capitali (Benvenuto da Imola) o i sacramenti (Buti) ; il gigante, Filippo IV il Bello, re di Francia.

L'ULTIMO SORRISO DI BEATRICE

È mio proposito commentare i versi più patetici che la letteratura abbia mai prodotto. Appartengono al trentunesimo del Paradiso e, per quanto siano famosi, nessuno sembra averne colto l'intima sofferenza, nessuno li ha mai ascoltati pienamente. E proprio vero che la tragica sostanza che racchiudono appartiene meno all'opera che all'autore dell'opera, meno a Dante protagonista che a Dante redattore o inventore.

Ecco la situazione. Sulla vetta della montagna del Purgatorio, Dante perde Virgilio. Guidato da Beatrice, la cui bellezza aumenta a ogni nuovo cielo che raggiungono, percorre una dopo l'altra le sfere concentriche, fino a salire a quella che le circonda tutte, che è la sfera del Primo Mobile. Sotto di loro hanno le stelle fisse, sopra l'Empireo, che è un cielo non più materiale ma eterno, fatto solo di luce. Ascendono all'Empireo; in questa infinita regione (come nelle tele preraffaellite) ciò che è lontano non è

meno nitido di ciò che è vicinissimo. Dante vede un grande fiume di luce, vede schiere di angeli, vede la molteplice Rosa paradisiaca che formano, disposte ad anfiteatro, le anime dei giusti. Improvvisamente, avverte che Beatrice l'ha lasciato. La vede in alto, in uno dei giri della Rosa. Come un uomo che alzi lo sguardo dall'abisso del mare alla regione del tuono, da tale distanza la venera e la implora. Le rende grazie per la sua benefica pietà e le raccomanda la propria anima. Il testo dice a questo punto:

Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'eterna fontana.

Quale interpretazione dare? Gli allegoristi ci dicono: la ragione (Virgilio) è uno strumento per raggiungere la fede; la fede (Beatrice), uno strumento per raggiungere la divinità; entrambi, conseguito il loro scopo, si perdono. La spiegazione, come il lettore avrà notato, non è meno inappuntabile che fredda; quel misero schema non può aver dato luogo a questi versi. I commenti che ho interrogato non vedono nel sorriso di Beatrice altro che un simbolo di acquiescenza. «Ultimo sguardo, ultimo sorriso,

ma promessa certa» annota Francesco Torraca. «Sorridente per dire a Dante che la sua preghiera le è gradita e accetta; lo riguarda ... per fargli segno ancora una volta dell'amore che gli porta» conferma Luigi Pietrobono. Tale interpretazione (che è anche di Casini) mi sembra giustissima, ma è evidente che sfiora appena la scena. Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) ritiene che l'apoteosi di Beatrice sia stato il tema originario della *Commedia*-, Guido Vitali si domanda se Dante, nel creare il suo Paradiso, non sia stato spinto soprattutto dal proposito di fondare un regno per la sua dama. Un famoso passo della *Vita Nuova* («lo spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna») giustifica o permette tale congettura. Io mi spingerei oltre. Penso che Dante abbia edificato il miglior libro della letteratura per introdurvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice. O meglio, i cerchi del castigo e il Purgatorio australe e le nove sfere concentriche e Francesca e la sirena e il grifone e Bertrand de Born sono elementi aggiuntivi; un sorriso e una voce, che lui sa perduti, sono il fatto fondamentale. All'inizio della *Vita Nuova* si legge che una volta elencò in un'epistola sessanta nomi di donna per insinuarvi, segreto, il nome di Beatrice. Penso

che nella Commedia abbia ripetuto quel malinconico gioco.

Che uno sventurato s'immagini la felicità non ha nulla di singolare; ciascuno di noi, ogni giorno, lo fa. Dante lo fa come noi, ma qualcosa, sempre, ci lascia intravedere l'orrore che quelle felici finzioni nascondono. In una poesia di Chesterton si parla di nightmares of delight, di incubi di piacere; questo ossimoro definisce approssimativamente la citata terzina del Paradiso. Ma l'enfasi, nell'espressione di Chesterton, è su delight; nella terzina, su nightmare. Riconsideriamo la scena. Dante, con Beatrice al suo fianco, è nell'Empireo. Sopra di loro, incommensurabile, si estende la Rosa dei Giusti. La Rosa è lontana, ma le forme che la popolano sono nitide. Questa contraddizione, per quanto giustificata dal poeta (Paradiso, XXX, 118), costituisce forse il primo indizio di una discordanza intima; Beatrice, improvvisamente, non è più accanto a lui («credea veder Beatrice e vidi un sene»). Dante riesce appena a domandare dove sia Beatrice: «Ov'è ella?» grida. Il vecchio gli mostra uno dei giri dell'immensa Rosa. Lì, aureolata, c'è Beatrice; Beatrice il cui sguardo solea colmarlo di intollerabile beatitudine, Beatrice ch'era solita

vestirsi di rosso, Beatrice alla quale pensava tanto che si era stupito nel constatare che alcuni pellegrini, incontrati a Firenze una mattina, non avevano mai sentito parlare di lei, Beatrice che una volta gli aveva negato il saluto, Beatrice che era morta a ventiquattro anni, Beatrice di Folco Portinari e era andata sposa a Bardi. Dante la scorge, in alto; il chiaro firmamento non dista dall'abisso più profondo del mare quant'ella dalla sua vista. Dante la prega come si prega un Dio, ma anche come una donna agognata.

O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute in
inferno lasciar le tue vestige.

Beatrice allora lo guarda un istante e sorride,
per poi tornare all'eterna fonte di luce.

Francesco De Sanctis (Storia della letteratura italiana, VII) intende così il passo: « Quando Beatrice si allontana, Dante non emette un lamento: ogni residuo terrestre è in lui bruciato e distrutto ». Questo è vero se consideriamo il proposito del poeta; erroneo, se consideriamo il sentimento. Ricordiamo un fatto incontrovertibile, un solo umilissimo fatto: la scena è stata immaginata da Dante. Per noi è

molto reale; per lui, lo fu meno. (La realtà, per lui, era che prima la vita e poi la morte gli avevano strappato Beatrice). Per sempre assente da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginarsi con lei. Disgraziatamente per lui, fortunatamente per i secoli che lo avrebbero letto, la consapevolezza che l'incontro era immaginario alterò la visione. Di qui le circostanze atroci, tanto più infernali, è chiaro, in quanto hanno luogo nell'Empireo: la scomparsa di Beatrice, il vecchio che ne prende il posto, l'istantanea elevazione alla Rosa, la fugacità del sorriso e dello sguardo, l'eterno distogliere il viso.¹ Nelle parole traspare l'orrore: «come pareo» si riferisce a «lontana» ma contamina «sorrise», così che Longfellow poté tradurre, nella sua versione del 1867:

Thus I implored; and she, so far away, Smiled, as
it seemed, and looked once more
at me...

Anche «eterna» sembra contaminare «si tornò».

1. La Blessed Damozel di Rossetti, che aveva tradotto la Vita Nuova, è anch'essa infelice nel Paradiso.

APPENDICE

LA DIVINA COMMEDIA

Paul Claudel ha scritto, in una pagina indegna di Paul Claudel, che gli scenari che ci attendono oltre la morte fisica non assomiglieranno affatto a quelli che Dante mostra nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso. Questa curiosa osservazione, espressa in un articolo peraltro ammirevole, si può commentare in due modi. Anzitutto vi scorgiamo una prova dell'intensità dell'opera dantesca; il fatto che una volta letto il poema, e mentre lo leggiamo, tendiamo a pensare che Dante immaginasse l'altro mondo esattamente come lo rappresenta. Fatalmente crediamo che Dante immaginasse che da morto si sarebbe trovato di fronte alla montagna rovesciata dell'Inferno o alle terrazze del Purgatorio o ai cieli concentrici del Paradiso. E per di più che avrebbe parlato con ombre (ombre dell'antichità classica) e che alcune di queste avrebbero conversato con lui in terzine e in italiano. Questo è evidentemente assurdo.

L'osservazione di Claudel si riferisce non a ciò che pensano i lettori (perché se ci pensassero si accorgerebbero che è assurdo) ma a ciò che sentono e a ciò che può allontanarli dal piacere, dall'intenso piacere della lettura dell'opera.

Per confutarla, disponiamo di numerose testimonianze. Una è la dichiarazione attribuita al figlio di Dante, il quale disse che suo padre si era proposto di mostrare la vita dei peccatori attraverso l'immagine dell'Inferno, la vita dei penitenti attraverso l'immagine del Purgatorio e la vita dei giusti attraverso l'immagine del Paradiso. La sua lettura non era letterale. Abbiamo poi la testimonianza di Dante nell'Epistola a Cangrande della Scala. L'Epistola è stata considerata apocrifa, ma non può essere di molto posteriore a Dante, ed è comunque documento attendibile dell'epoca. In essa si afferma che la Commedia può essere letta in quattro modi. Uno di questi è quello letterale, un altro quello allegorico. Secondo quest'ultimo, Dante sarebbe simbolo dell'uomo, Beatrice della fede e Virgilio della ragione. L'idea di un testo suscettibile di molteplici letture è caratteristica del Medioevo, di quel Medioevo tanto calunniato e complesso che ci ha dato l'architettura gotica, le saghe islandesi e la

filosofia scolastica, nella quale si discute di tutto. Di quel Medioevo che ci ha dato, soprattutto, la Commedia, che continuiamo a leggere e che continua a sorprenderci, che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori.

Conviene ricordare qui Scoto Eriugena, il quale diceva che le Sacre Scritture sono un testo che racchiude infiniti significati e può essere paragonato al piumaggio cangiante del pavone.

I cabbalisti ebrei hanno sostenuto che le Sacre Scritture sono destinate ad ogni singolo fedele; cosa non incredibile se pensiamo che l'autore del testo e l'autore dei lettori è lo stesso, cioè Dio. Dante non aveva alcuna ragione di supporre che quanto ci mostrava corrispondesse a un'immagine reale del mondo della morte. Non è così. Dante non ha potuto pensarlo. Credo tuttavia che quella ingenua convinzione, la convinzione che stiamo leggendo un racconto veridico, sia vantaggiosa. Serve a lasciarci prendere dalla lettura. Quanto a me, so di essere un lettore edonistico; non ho mai letto un libro per il solo fatto che fosse antico. Ho letto libri per l'emozione estetica che potevo trarne e sempre posponendo commenti e critiche.

Quando ho letto per la prima volta la Commedia, mi sono lasciato trasportare dalla lettura. L'ho letta come ho letto altri libri meno famosi. Voglio confessarvi, visto che siamo tra amici e che non sto parlando con tutti voi ma con ciascuno di voi, la storia del mio commercio personale con la Commedia.

Tutto ebbe inizio poco prima della dittatura. Ero impiegato in una biblioteca del quartiere Almagro. Abitavo in calle Las Heras angolo Pueyrredón, dovevo percorrere in lenti e solitari tranvai il lungo tratto che da quel quartiere del nord va fino ad Almagro Sud, a una biblioteca situata nella avenida La Plata all'altezza di Carlos Calvo. Il caso (ma non esiste il caso, ciò che chiamiamo caso è la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità) mi fece imbattere in tre piccoli volumi nella Libreria Mitchell, oggi scomparsa, e che mi evoca tanti ricordi. Quei tre volumi (avrei dovuto portarne uno come talismano oggi) erano l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, tradotti in inglese da Carlyle, non Thomas Carlyle, di cui parlerò più tardi. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Mi stavano in tasca. In una pagina c'era il testo italiano e nell'altra la traduzione inglese, letterale. Escogitai questo modus operandi:

leggevo prima un brano, una terzina, in prosa inglese; poi leggevo lo stesso brano, la stessa terzina, in italiano; continuavo così fino alla fine del canto. Quindi leggevo l'intero canto in inglese, e poi in italiano. A questa prima lettura capii che le traduzioni non possono sostituire il testo originale; anche se possono essere un mezzo e uno stimolo per avvicinare il lettore all'originale, soprattutto nel caso dello spagnolo. Credo che Cervantes, in un passo del Don Chisciotte, dica che con due soldi di lingua toscana si può capire Ariosto. Bene, quei due soldi di lingua toscana me li diede la somiglianza fraterna dell'italiano con lo spagnolo. Fin da allora notai che i versi, soprattutto i grandi versi di Dante, sono molto più di ciò che significano. Il verso è, tra le molte altre cose, un'intonazione, un accento spesso in traducibile. Lo notai fin dall'inizio. Quando giunsi alla sommità del Purgatorio, quando giunsi al Paradiso terrestre, lì, nel momento in cui Dante è abbandonato da Virgilio e si trova solo e lo chiama, in quel preciso momento sentii che potevo leggere direttamente il testo italiano e guardare quello inglese solo di tanto in tanto. Lessi i tre volumi così, durante quei lenti viaggi in tranvai. Successivamente lessi altre edizioni.

Ho letto molte volte la Commedia. A dire il vero non conosco l'italiano, non conosco altro italiano che quello che mi ha insegnato Dante e quello che mi ha insegnato Ariosto quando, più tardi, ho letto il Furioso. E poi quello, senza dubbio più facile, di Croce. Ho letto quasi tutti i libri di Croce e non sempre sono d'accordo con lui, ma ne sento il fascino. Il fascino è, come ha detto Stevenson, una delle qualità essenziali che deve avere lo scrittore. Senza fascino, il resto è inutile. Ho letto molte volte la Commedia, in diverse edizioni, e ho potuto gustarne i commenti. Fra tutte mi sono particolarmente care quelle di Momigliano e di Grabher. Ricordo anche quella di Carlo Steiner. Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice. Ho constatato che nelle edizioni più antiche predomina il commento teologico; in quelle del XIX secolo, quello storico, e attualmente quello estetico, che ci fa notare l'intonazione di ogni verso, una delle maggiori virtù di Dante. Milton è stato paragonato a Dante, ma Milton non ha che una sola musica: è quello che in inglese si chiama «uno stile sublime». Quella musica è sempre la stessa, al di là delle emozioni dei personaggi. In

Dante invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L'intonazione e l'accento sono ciò che conta di più, ogni frase deve essere letta e viene letta ad alta voce.

Dico viene letta ad alta voce perché quando leggiamo versi davvero straordinari, davvero buoni, tendiamo a farlo ad alta voce. Un buon verso non si lascia leggere a bassa voce o in silenzio. Se ci riusciamo, non è un verso efficace: il verso esige di essere declamato. Il verso non dimentica di essere stato un'arte orale prima di essere un'arte scritta, non dimentica di essere stato un canto.

Ci sono due frasi che lo confermano. Una è di Omero, o dei Greci che chiamiamo Omero, il quale dice nell'Odissea: «gli dèi tessono disavventure per gli uomini affinché le generazioni future abbiano qualcosa da cantare». L'altra, molto posteriore, è di Mallarmé e ripete meno elegantemente ciò che aveva detto Omero, tout aboutit en un livre, «tutto sfocia in un libro». Ecco la differenza: i Greci parlano di generazioni che cantano, Mallarmé parla di un oggetto, di una cosa tra le altre cose, di un libro. Ma l'idea è la stessa, l'idea che siamo fatti per l'arte, che siamo fatti per la memoria, per la poesia o forse per l'oblio. Ma

qualcosa resta e questo qualcosa è la storia o la poesia, che non sono essenzialmente diverse. Carlyle e altri critici hanno osservato che la caratteristica più rilevante della Commedia è l'intensità. E se pensiamo ai suoi cento canti sembra davvero un miracolo che quella intensità non scemi, salvo che in alcuni passi del Paradiso che furono luce per il poeta e per noi sono ombra. Non ricordo esempio analogo di altro scrittore, tranne forse il Macbeth di Shakespeare, che comincia con le tre streghe o parche o sorelle fatali e seguita poi fino alla morte dell'eroe senza che mai l'intensità si affievolisca.

Voglio ricordare un'altra caratteristica di Dante: la sua delicatezza. Siamo abituati a pensare al poema fiorentino come a qualcosa di oscuro e sentenzioso e dimentichiamo che è pieno di cose deliziose, piacevoli, tenere, che sono una parte essenziale dell'opera. Per esempio, Dante avrà letto in qualche libro di geometria che il cubo è il più stabile dei solidi. E un'osservazione banale che non ha nulla di poetico e tuttavia Dante la usa come metafora dell'uomo che deve sopportare la sventura: « buon tetragono ai colpi di fortuna»; l'uomo è un buon tetragono, un cubo, e questo è davvero singolare.

Ricordo anche la curiosa metafora della freccia. Dante vuol farci sentire la velocità della freccia che si stacca dall'arco e colpisce il bersaglio. Ci dice che si conficca nel bersaglio, esce dall'arco, si stacca dalla corda; inverte inizio e fine per mostrarci con quale rapidità queste cose avvengano. C'è un verso che è sempre presente alla mia memoria. E quello, nel primo canto del Purgatorio, che si riferisce a quella mattina, quella mattina incredibile sulla montagna del Purgatorio, nell'emisfero sud. Dante, che è uscito dalla sporcizia, dalla tristezza e dall'orrore dell'Inferno, dice «Dolce color d'orientai zaffiro». Il verso impone questa lentezza alla voce. Bisogna dire orientai.

Dolce color d'orientai zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro.

Vorrei soffermarmi sul curioso meccanismo di questo verso, anche se la parola « meccanismo » è troppo dura per ciò che voglio dire. Dante descrive il cielo orientale, descrive l'aurora e paragona il colore dell'aurora a quello dello zaffiro. E lo paragona a uno zaffiro che si chiama «zaffiro orientale», zaffiro d'Oriente. In «Dolce

color d'orientai zaffiro» c'è un gioco di specchi, poiché l'Oriente viene indicato attraverso il colore dello zaffiro e questo zaffiro è uno «zaffiro orientale». Vale a dire uno zaffiro carico della ricchezza della parola « orientale »; pieno, per così dire, delle Mille e una notte che Dante non conobbe, ma che tuttavia sono lì. Ricorderò anche il celebre verso che chiude il quinto canto dell' Inferno: «E caddi come corpo morto cade». Perché la caduta rimbomba? Rimbomba per la ripetizione del verbo cadere.

L'intera Commedia è piena di soluzioni felici come queste. Ma ciò che la sostiene è il suo essere narrativa. Quando ero giovane tutti disprezzavano la poesia narrativa, la definivano aneddotica, dimenticando che la poesia inizia come narrativa, che alle sue radici c'è l'epica, il genere poetico originario, che è narrativo. Nell'epica c'è il tempo, ci sono un prima, un mentre e un poi; nella poesia c'è tutto questo.

Io consiglierei al lettore di dimenticare le discordie tra guelfi e ghibellini, di dimenticare la filosofia scolastica, di dimenticare anche le allusioni mitologiche e i versi di Virgilio che Dante ripete, a volte migliorandoli, per quanto eccellenti siano in latino. E bene, per lo meno

all'inizio, attenersi al racconto. Penso che non si possa non farlo.

Noi entriamo dunque nel racconto, e lo facciamo in modo quasi magico. Oggi uno scrittore che racconta qualcosa di soprannaturale è una persona incredula che si rivolge a lettori increduli e deve quindi preparare il soprannaturale. Dante non ne ha bisogno: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura». Cioè, a trentacinque anni mi trovai in una selva oscura: la selva sarà pure allegorica, ma noi crediamo alla sua fisicità; a trentacinque anni, perché la Bibbia attribuisce agli uomini prudenti l'età di settantanni. E chiaro che oltre questa età tutto è deserto, bleak, come si dice in inglese, tutto è ormai tristezza, apprensione. Quando Dante scrive «Nel mezzo del cammin di nostra vita», non mette dunque in atto una vana retorica: ci sta dicendo la data esatta della visione, che avviene quando egli ha trentacinque anni.

Non credo che Dante fosse un visionario. Una visione è breve. Non è concepibile una visione prolungata quanto quella della Commedia. La visione di Dante fu volontaria: dobbiamo abbandonarci ad essa e leggerla con fede poetica. Coleridge ha detto che la fede poetica è

una volontaria sospensione dell'incredulità. Quando assistiamo a una rappresentazione teatrale sappiamo che sul palcoscenico ci sono uomini mascherati che ripetono le parole che Shakespeare, Ibsen o Pirandello hanno messo loro in bocca. Ma noi ci persuadiamo che quelli non sono uomini mascherati; che quell'uomo mascherato che monologa lentamente nell'anticamera della vendetta è realmente Amleto, il principe di Danimarca; ci abbandoniamo alla finzione. Al cinema il meccanismo è ancora più curioso, perché quelle che vediamo non sono nemmeno persone mascherate, ma fotografie di mascherati; e tuttavia, finché dura la proiezione, crediamo alla loro realtà.

Nel caso della Divina Commedia, è tutto talmente vivido che alla fine ci convinciamo che Dante credesse davvero nel suo altro mondo, così come credeva alla geografia geocentrica o all'astronomia geocentrica e non ad altre astronomie. Conosciamo a fondo Dante grazie a una particolarità segnalata da Paul Groussac:

la Commedia è scritta in prima persona. Non si tratta semplicemente di un artificio grammaticale, non significa dire «vidi» al posto di «videro» o «fui» al posto di «fu». Significa

qualcosa di più, significa che Dante è uno dei personaggi della Commedia. Secondo Groussac, fu una novità. Ricordiamo che, prima di Dante, sant'Agostino scrisse le Confessioni. Ma, proprio in virtù della loro splendida retorica, le Confessioni non sono vicine a noi quanto lo è Dante, giacché la splendida retorica dell'Africano si frappone tra ciò che egli vuol dire e ciò che noi sentiamo. Che la retorica abbia simili conseguenze è un fatto disgraziatamente frequente. La retorica dovrebbe essere un ponte, una strada; e a volte è una muraglia, un ostacolo. Lo si può osservare in scrittori molto diversi quali Seneca, Quevedo, Milton o Lugones. In tutti, le parole si frappongono tra loro e noi.

Conosciamo Dante più intimamente di quanto non lo conoscessero i suoi contemporanei. Starei per dire che lo conosciamo come lo conobbe Virgilio, che fu un suo sogno. Certo più di quanto potè conoscerlo Beatrice Portinari; certo più di qualsiasi altro. Dante si mette lì e sta al centro dell'azione. Non solo vede tutte le cose, ma vi partecipa. E vi partecipa in un modo che non sempre va d'accordo con ciò che descrive; fatto che si tende spesso a dimenticare.

Vediamo Dante atterrito dall'Inferno; deve esserlo non perché sia un codardo, ma perché la sua paura ci induca a credere nell'Inferno. Dante è atterrito, ha paura, si interroga sulle cose. Sappiamo ciò che pensa non da ciò che dice, ma dalla poeticità, dalla intonazione, dall'accento della sua lingua.

C'è poi l'altro personaggio. A dire il vero, nella Commedia ce ne sono tre, ma ora parlerò del secondo, di Virgilio. Dante è riuscito a darci due immagini di Virgilio: una è quella che ci viene dall'Eneide o dalle Georgiche; l'altra è quella, più intima, che ci viene dalla sua poesia, dalla pietosa poesia di Dante.

Uno dei temi della letteratura, e uno dei temi della realtà, è l'amicizia. Io direi che l'amicizia è la passione di noi argentini. Vi sono molte amicizie nella letteratura, che è intessuta di amicizie. Possiamo evocarne alcune. Perché non pensare a don Chisciotte e Sancio, o ad Alonso Quijano e Sancio, giacché per quest'ultimo Alonso Quijano è Alonso Quijano, e solo alla fine diventa don Chisciotte? Perché non pensare a Martin Fierro e a Cruz, ai nostri due gauchos che si perdono alla frontiera? Perché non pensare al vecchio mandriano e a Fabio Càceres? L'amicizia è un tema comune, ma in

genere gli scrittori ricorrono al contrasto tra i due amici. Ho dimenticato un'altra coppia illustre che pure offre un contrasto, Kim e il lama. Nel caso di Dante, il procedimento è più delicato. Non si tratta esattamente di un contrasto, per quanto ci sia l'atteggiamento filiale: Dante è una sorta di figlio di Virgilio, ma al tempo stesso è superiore a lui perché si crede salvato. Crede che meriterà la grazia o che l'ha meritata, perché gli è stata concessa la visione del mondo ultraterreno. Fin dall'inizio dell'Inferno sa invece che Virgilio è un'anima perduta, un reprobato. Quando questi gli dice che non potrà accompagnarlo oltre il Purgatorio, intuisce che il Latino sarà per sempre un abitante del terribile « nobile castello » che ospita le grandi ombre dei grandi morti dell'antichità, coloro che per insuperabile ignoranza non conobbero la parola di Cristo. E allora gli dice: «tu duca, tu signore e tu maestro»... Per coprire quel momento, saluta Virgilio con parole magnifiche e parla dello studio assiduo e del grande amore che lo hanno spinto a cercare la sua opera; e questo tipo di relazione si manterrà per tutto il viaggio. Questa figura essenzialmente triste di Virgilio, che si sa condannato ad abitare per sempre nel «nobile

castello» pieno dell'assenza di Dio... Invece a Dante sarà concesso di vedere Dio, gli sarà concesso di comprendere l'universo.

Abbiamo, dunque, questi due personaggi. Poi ce ne sono migliaia, centinaia, una moltitudine di personaggi dei quali si è detto che sono episodici. Io direi che sono eterni.

Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca inconsciamente quel momento centrale. Io ho voluto fare lo stesso in molti racconti e sono stato ammirato per questa trovata, che è la trovata di Dante nel Medioevo: presentare un momento come cifra di una vita. In Dante abbiamo personaggi la cui vita può limitarsi ad alcune terzine, e tuttavia quella vita è eterna. Vivono in una parola, in un atto, non serve di più; sono una parte di un canto, ma quella parte è eterna. Continuano a vivere e a rinnovarsi nella memoria e nell'immaginazione degli uomini. Carlyle ha detto che due sono le caratteristiche di Dante. Naturalmente sono molte di più, ma due sono quelle essenziali: la tenerezza e il

rigore (perché tenerezza e rigore non si escludono, non sono opposti). Da un lato c'è la tenerezza umana di Dante, ciò che Shakespeare chiamerebbe *the milk of human kindness*, «il latte della bontà umana», dall'altro la consapevolezza di essere abitanti di un mondo rigoroso, retto da un ordine. Quest'ordine è pertinenza dell'Altro, del terzo interlocutore.

Prendiamo due esempi: il primo è l'episodio più noto dell'*Inferno*, quello del quinto canto, quello di Paolo e Francesca. Non pretendo di riassumere ciò che ha detto Dante - sarebbe irriverente ridire in altre parole ciò che lui ha detto per sempre nel suo italiano; voglio semplicemente ricordare le circostanze. Dante e Virgilio arrivano al secondo cerchio (se non ricordo male) e lì vedono il turbine di anime e sentono il fetore del peccato, il fetore del castigo. Ci sono particolari fisici sgradevoli. Per esempio Minosse che si avvolge intorno la coda per indicare a quale cerchio devono scendere i condannati. Questo è deliberatamente brutto perché niente può essere bello nell'*Inferno*. Quando i due giungono al cerchio in cui sono puniti i lussuriosi, vi trovano grandi nomi illustri. Dico «grandi nomi» perché Dante, allorché iniziò a scrivere questo canto, non aveva ancora

raggiunto la perfezione della sua arte, fare in modo cioè che i personaggi fossero qualcosa di più dei loro nomi. E tuttavia era riuscito a descrivere il «nobile castello». Vediamo i grandi poeti dell'antichità. Tra loro c'è Omero, spada in mano. Scambiano parole che non è onesto ripetere. E giusto il silenzio, perché si addice al terribile pudore di coloro che sono condannati al Limbo, di coloro che non vedranno mai il volto di Dio. Quando arriviamo al quinto canto, Dante è arrivato alla sua grande scoperta: la possibilità di un dialogo tra le anime dei morti e Dante, che ascolterà e giudicherà a suo modo. No, non giudicherà: sa che non è lui il Giudice, che il Giudice è l'Altro, il terzo interlocutore, la Divinità.

Lì sono dunque Omero, Platone e altri grandi uomini illustri. Ma Dante vede due che non conosce, meno illustri, e appartenenti al mondo contemporaneo, Paolo e Francesca. Sa che sono morti adulteri, li chiama ed essi accorrono. Dante dice: «Quali colombe dal disio chiamate». Ci troviamo di fronte a due reprobì e Dante li paragona a due colombe richiamate dal desiderio, perché deve esserci sensualità anche nell'essenziale della scena. Gli si avvicinano e Francesca, che è la sola a parlare (Paolo non può

farlo), lo ringrazia di averli chiamati e gli rivolge queste parole patetiche: « se fosse amico il re de l'universo,» - dice re dell'universo perché non può dire Dio, quel nome è vietato nell'Inferno e nel Purgatorio - «noi pregheremmo lui de la tua pace», poiché tu hai pietà dei nostri mali. Francesca racconta la loro storia e la racconta due volte. La prima con riserbo, ma insiste sul fatto che continua ad amare Paolo. Il pentimento è vietato nell'Inferno; Francesca sa che ha peccato e continua a essere fedele al suo peccato, il che le dà una grandezza eroica. Sarebbe terribile che si pentisse, che si lamentasse di quanto le è accaduto. Sa che il castigo è giusto, lo accetta e continua ad amare Paolo.

Dante ha una curiosità. «Amor condusse noi ad una morte»: Paolo e Francesca sono stati assassinati insieme. A Dante non interessa l'adulterio, né in che modo siano stati scoperti e giustiziati; gli interessa qualcosa di più intimo, cioè sapere come si accorsero di essere innamorati, come si innamorarono, come giunse il tempo dei dolci sospiri. Fa la domanda. Allontanandomi da quanto sto dicendo, voglio ricordare una strofa, forse la migliore di Leopoldo Lugones, ispirata senza dubbio al

quinto canto dell'Inferno. Si tratta della prima quartina di Alma venturosa, uno dei sonetti di Las horas doradas, del 1922:

Al promediar la tarde de aquel día,
cuando iba mi habitual adiós a darte,
fue una vaga congoja de dejarte l
o que me hizo saber que te quería.¹

Un poeta meno grande avrebbe detto che l'uomo sente una profonda tristezza nel congedarsi dalla donna, avrebbe detto che si vedevano raramente. Invece qui basta «cuando iba mi habitual adiós a darte», che è un verso pesante, ma non importa, perché «habitual adiós» implica che si vedevano frequentemente; e poi gli ultimi due versi, «fue una vaga congoja de dejarte / lo que me hizo saber que te quería». Il tema è essenzialmente lo stesso del quinto canto: due persone scoprono che sono innamorate e non lo sapevano. E questo che Dante vuol conoscere, e vuole che Francesca gli racconti come è avvenuto. Lei gli rivela che un giorno, per diletto, leggevano di Lancillotto e di come l'amore lo affliggeva. Erano soli e non sospettavano nulla. Cosa non sospettavano? Non sospettavano di essere innamorati. E stavano

leggendo una storia della matière de Bretagne, uno di quei libri che i Bretoni immaginarono in Francia dopo l'invasione sassone, uno di quelli che alimentarono la pazzia di Alonso Quijano; fu uno di questi libri a rivelare a Paolo e Francesca il loro amore colpevole. Ebbene, Francesca racconta che a volte arrossivano, ma che ci fu un momento, «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante », in cui Paolo la baciò: « questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante». C'è qualcosa che Dante non dice, ma che si avverte per tutto l'episodio e forse gli conferisce la forza che ha. Con infinita pietà, Dante ci racconta il destino dei due amanti e sentiamo che prova invidia per quel destino. Paolo e Francesca sono nell'Inferno e Dante si salverà, ma loro si sono amati, mentre lui non ha ottenuto l'amore della donna che ama, di Beatrice. C'è poi una sorta di vanto nelle parole di Francesca, e Dante deve sentirlo come qualcosa di terribile, perché è separato per sempre da Beatrice. Invece quei due reprobati stanno insieme, non possono parlarsi, turbinano nel nero mulinello senza alcuna speranza, nemmeno - ci dice Dante - quella che le sofferenze possano cessare, ma stanno insieme.

Quando Francesca parla, dice «noi»: parla per sé e per Paolo, altro modo di essere uniti. Sono uniti per l'eternità, condividono l'Inferno, e questo a Dante dev'essere sembrato una specie di Paradiso. Sappiamo che è molto turbato. Poi cade come un corpo morto. Ogni uomo si definisce per sempre in un solo istante della sua vita, il momento in cui si trova per sempre di fronte a se stesso. Si è detto che Dante è crudele con Francesca perché la condanna. Ma questo significa ignorare il Terzo Personaggio. Non sempre il giudizio di Dio coincide con il sentimento di Dante. Chi non comprende la Commedia dice che Dante la scrisse per vendicarsi dei suoi nemici e ricambiare i suoi amici. Niente di più falso. Nietzsche ha detto falsissimamente che Dante è la iena che fa poesia nelle tombe. La iena che fa poesia è una contraddizione in termini; e poi Dante non gode affatto del dolore altrui. Sa che ci sono peccati imperdonabili, capitali. Per ciascuno di questi sceglie una persona che lo ha commesso, ma che per il resto può essere ammirevole o adorabile. Francesca e Paolo sono soltanto lussuriosi. Non hanno altro peccato, ma uno basta a condannarli. Quella di un Dio indecifrabile è un'idea presente anche in un altro dei libri

essenziali dell'umanità, il Libro di Giobbe. Ricorderete che Giobbe accusa Dio, che i suoi amici lo giustificano e che alla fine Dio parla dal turbine e contraddice sia coloro che lo hanno giustificato, sia coloro che lo hanno accusato.

Dio è al di là di ogni giudizio umano, e per aiutarci a capire questo concetto Egli si serve di due esempi straordinari: quello della balena e quello dell'elefante. Sceglie questi mostri per farci capire che non sono meno mostruosi del Leviatano e di Behemoth (il cui nome è plurale e in ebraico significa molti animali). Dio è al di là di ogni giudizio umano ed Egli stesso lo afferma nel Libro di Giobbe. E gli uomini si umiliano davanti a Lui perché hanno osato giudicarlo, giustificarlo. Non ne ha bisogno. Dio è, come direbbe Nietzsche, al di là del bene e del male. Appartiene a un'altra categoria. Se Dante avesse sempre coinciso con il Dio che immagina, noi noteremmo la falsità di quel Dio, che altro non sarebbe che la replica di Dante. Invece Dante deve accettare quel Dio come deve accettare che Beatrice non lo abbia amato, che Firenze sia infame, come dovrà accettare l'esilio e la morte a Ravenna. Deve accettare il male del mondo e allo stesso tempo deve adorare quel Dio che non comprende. C'è un personaggio assente dal

poema dantesco e che non poteva esserci perché sarebbe stato troppo umano. Questo personaggio è Gesù. Il Gesù che compare nella Commedia non è quello dei Vangeli: il Gesù uomo dei Vangeli non può essere la Seconda Persona della Trinità che la Commedia esige.

E vengo, finalmente, al secondo episodio, che è per me il più alto della Commedia. Si trova nel ventiseiesimo canto dell' Inferno. E l'episodio di Ulisse. Anni fa scrissi un articolo intitolato L'enigma di Ulisse. Lo pubblicai, poi l'ho perso; ora cercherò di ricostruirlo. Credo che si tratti del più enigmatico degli episodi della Commedia e forse del più intenso: ma è molto difficile, trattandosi di vette, sapere quale sia la più alta, e la Commedia è fatta di vette. Se per questa prima conferenza ho scelto la Commedia è perché sono un uomo di lettere e credo che essa sia l'apice della letteratura e delle letterature. Il che non implica che io ne condivida la teologia o le mitologie. Vi troviamo, mescolate, la mitologia cristiana e quella pagana. Ma non si tratta di questo. Il fatto è che nessun libro mi ha dato emozioni estetiche altrettanto intense. E io, lo ripeto, sono un lettore edonistico; io, nei libri, cerco emozioni.

La Commedia è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può offrirci, significa condannarci a uno strano ascetismo. Perché negarci la gioia di leggere la Commedia? Oltretutto non è una lettura difficile. E difficile ciò che sta dietro la lettura: le opinioni, le discussioni; ma il libro in sé è un libro cristallino. E poi c'è il personaggio centrale, Dante, che è forse il personaggio più vivido di tutta la letteratura; e poi ci sono gli altri personaggi... Ma torno all'episodio di Ulisse.

Arrivano a una bolgia, credo che sia l'ottava, quella dei consiglieri fraudolenti. C'è, all'inizio, un'apostrofe contro Firenze, di cui si dice che batte le ali per cielo e per terra e che il suo nome si diffonde per tutto l'Inferno. Quindi vedono dall'alto molti fuochi e dentro i fuochi, dentro le fiamme, nascoste, le anime dei fraudolenti: nascoste perché operarono nascostamente. Le fiamme si muovono e Dante sta per cadere. Lo sostiene Virgilio, la parola di Virgilio. Parlano di coloro che stanno dentro quelle fiamme e Virgilio cita due nomi eccelsi: quello di Ulisse e quello di Diomede. Sono lì perché insieme ordirono lo stratagemma del cavallo di Troia che permise ai Greci di entrare nella città assediata.

Ulisse e Diomede sono lì, e Dante vuole conoscerli. Esprime a Virgilio il desiderio di parlare con quelle due illustri ombre antiche, con quei famosi e grandi eroi antichi. Virgilio approva il suo desiderio ma gli chiede di lasciar parlare lui, poiché si tratta di due greci orgogliosi. Meglio che Dante non parli. Questo è stato spiegato in diversi modi: Torquato Tasso pensava che Virgilio volesse farsi passare per Omero. Il sospetto è assurdo e ingiusto, perché Virgilio aveva cantato Ulisse e Diomede, e se Dante li conosceva era perché glieli aveva fatti conoscere lui. Possiamo tralasciare le ipotesi secondo le quali Dante sarebbe stato disprezzato in quanto discendente di Enea o in quanto barbaro, e dunque disprezzabile agli occhi dei Greci. Virgilio, e così Diomede e Ulisse, sono un sogno di Dante. Dante li sta sognando, ma li sogna con tale intensità, in modo così vivido che può pensare che quei sogni (che non hanno altra voce se non quella che dà loro, che non hanno altra forma se non quella che presta loro) possano disprezzarlo, lui che non è nessuno, che ancora non ha scritto la sua Commedia.

Dante è entrato nel gioco, come vi entriamo noi: anche Dante cade nel tranello della Commedia.

Pensa: questi sono famosi eroi dell'antichità e io non sono nessuno, non sono che un pover'uomo. Perché dovrebbero prestarmi attenzione? Allora Virgilio li invita a raccontare come morirono e parla la voce dell'invisibile Ulisse. Ulisse non ha volto, è dentro la fiamma. Ecco che arriviamo a qualcosa che ha del prodigioso, alla creazione, da parte di Dante, di una leggenda, una leggenda superiore a quante ne contengono l'Odissea e l'Eneide, o a quante ne conterrà Le Mille e una notte, altro libro in cui appare, sotto il nome di Sindbad il marinaio, Ulisse. La leggenda fu suggerita a Dante da diverse credenze: anzitutto da quella secondo la quale la città di Lisbona era stata fondata da Ulisse e da quella che sosteneva l'esistenza, nell'Atlantico, delle Isole Fortunate. I Celti erano convinti che l'Atlantico fosse popolato di paesi fantastici: di un'isola dove scorre un fiume che attraversa il firmamento ed è pieno di pesci e di navi che non cadono sulla terra; di un'isola rotante fatta di fuoco; di un'isola nella quale levrieri di bronzo inseguono cervi di argento. Di tutto questo Dante dovette avere una qualche notizia; ma ciò che importa è quello che riuscì a fare con queste leggende. Riuscì a dar vita a qualcosa di profondamente nobile. Ulisse lascia

Penelope, chiama i suoi compagni e dice loro che, per quanto vecchi e stanchi, hanno affrontato insieme a lui mille pericoli; e propone loro un'impresa nobile, l'impresa di oltrepassare le Colonne d'Ercole e di attraversare il mare, di conoscere l'emisfero australe, che allora si pensava fosse un emisfero d'acqua, non abitato da nessuno. Dice loro che sono uomini, non bestie; che sono nati per il coraggio, per la conoscenza; che sono nati per sapere e capire. Essi lo seguono, e fanno ali dei loro remi... E curioso che questa metafora si trovi anche nell'Odissea, che Dante non poté conoscere. Dunque navigano e si lasciano alle spalle Ceuta e Siviglia, si spingono in mare aperto e virano a sinistra. A sinistra, sul lato sinistro, nella Commedia significa il male. Per salire al Purgatorio si va a destra; per scendere nell'Inferno, a sinistra. Il lato sinistro, cioè, ha anche un secondo significato... Poi leggiamo: «Tutte le stelle già dell'altro polo / vedea la notte» - è il nostro emisfero, quello meridionale, carico di stelle. (Un grande poeta irlandese, Yeats, parla dello starladen sky, del « cielo carico di stelle ». Il che è falso nell'emisfero settentrionale, dove ci sono poche stelle a confronto del nostro). Navigano per cinque mesi

e finalmente vedono terra. Vedono una montagna bruna per la distanza, una montagna più alta di quante ne avevano mai viste. Ulisse dice che l'allegria si muta in pianto, perché dalla terra soffia un turbine e la nave s'inabissa. Quella montagna è il Purgatorio, come si capisce in un altro canto. Dante crede (fa finta di credere per ragioni poetiche) che il Purgatorio stia agli antipodi della città di Gerusalemme.

Bene, arriviamo a questo terribile momento e ci domandiamo perché Ulisse sia stato punito. Evidentemente non per l'inganno del cavallo, visto che il momento culminante della sua vita, quello che si riferisce a Dante e anche a noi, è un altro: è l'impresa generosa, audace, di voler conoscere il proibito, l'impossibile. Ci domandiamo perché questo canto abbia tanta forza. Prima di rispondere, vorrei ricordare una cosa che nessuno ha mai segnalato, che io sappia. Riguarda un altro grande libro, un grande poema del nostro tempo, *Moby Dick* di Herman Melville, che certamente conobbe la *Commedia* nella traduzione di Longfellow. Lì si racconta l'insensata impresa del mutilato capitano Ahab, che vuole vendicarsi della balena bianca. Finalmente la trova e la balena lo

affonda, e il grande romanzo ripropone la stessa conclusione del canto di Dante: il mare si chiude sopra Ahab, come si era chiuso sopra Ulisse. Melville, in quel punto, dovette ricordarsi della Commedia, anche se preferisco pensare che la lesse e la assimilò talmente da poterne dimenticare la lettera, che la Commedia divenne parte di lui e che solo successivamente riscoprì ciò che anni prima aveva letto; ad ogni modo la storia è identica. Salvo che Ahab non è spinto da nobile impeto ma da desiderio di vendetta. Ulisse, invece, agisce come il migliore degli uomini. Ulisse invoca una ragione giusta, che ha a che fare con l'intelligenza, e viene punito. A cosa deve la sua forza tragica questo episodio? Credo che l'unica spiegazione valida sia questa: Dante sentì che Ulisse, in qualche modo, era lui stesso. Non so se lo sentì in modo cosciente, e poco importa. In una terzina della Commedia dice che a nessuno è dato conoscere i giudizi della Provvidenza. Non possiamo anticipare il giudizio della Provvidenza, nessuno può sapere chi sarà condannato e chi salvato. Ma lui aveva osato anticipare, nella finzione poetica, quel giudizio. Ci mostra condannati e ci mostra eletti. Doveva sapere che così facendo correva un pericolo; non poteva ignorare che stava

anticipando l'indecifrabile Provvidenza di Dio. Per questo il personaggio di Ulisse ha la forza che ha, perché Ulisse è uno specchio di Dante, perché Dante sentì che forse anche lui avrebbe meritato un simile castigo. Aveva scritto il poema, ma aveva anche infranto le misteriose leggi della notte, di Dio, della Divinità. Sto per terminare. Voglio solo insistere sul fatto che nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della Commedia, della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica, di vedere come Dante abbia ripreso un gran verso di Virgilio e l'abbia forse migliorato traducendolo. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita. Sono tanti anni che la Commedia mi accompagna, e so che se la leggerò domani vi troverò cose che finora non ho visto. So che questo libro durerà ben oltre la mia veglia e le vostre veglie.

1. «Già inoltrata la sera di quel giorno, /
quando l'usato addio stavo per darti, / fu
un'indistinta angoscia di lasciarti / che mi fece
sapere che t'amavo » [N.d.T.].

NOTA AL TESTO

Tra le ultime opere progettate da Borges e pubblicate in vita - ad essa seguiranno Venticinque agosto 1983, Atlante e I congiurati-, Nove saggi danteschi apparve a Madrid il 18 maggio 1982 nella collana «Selecciones Austral» di Espasa Calpe. Il volumetto, di piccolo formato, è corredato di dodici illustrazioni della Divina Commedia di William Blake, autore particolarmente amato dallo scrittore argentino, e di due saggi introduttivi di Marcos Ricardo Barnatàn e Manuel Arce. Come quasi tutti i libri di Borges, Nove saggi danteschi raduna materiali già editi, ma il loro recupero è in questo caso particolarmente tardivo. Ben otto dei dieci scritti che lo compongono risalgono infatti in media a trent'anni prima, mentre è impossibile accertare (il volume è privo della rituale presentazione dell'autore) se e quanto siano prossimi al nuovo progetto editoriale gli altri due saggi (Purgatorio, I, 13 e L'ultimo sorri-

so di Beatrice), inediti al momento della pubblicazione del volume.

Nel 1984, nel corso di una delle sue conversazioni con Osvaldo Ferrari per la Radio Municipal di Buenos Aires, Borges ha per il libro uscito due anni prima parole tutt'altro che di compiacimento: « Sì, quel libro è stato pubblicato... mi dicono che è una collezione di refusi, e ha un prologo del quale, per varie ragioni, non voglio ricordarmi. Mi dicono anche che è un'edizione nella quale sono stati omessi, forse giudiziosamente, interi paragrafi; non mi fu possibile correggere le bozze». Borges insomma non dovette essere molto soddisfatto del libro, la cui realizzazione fu presumibilmente gestita da altri. Il vago riferimento al Prologo, che costituisce uno dei pezzi più estesi della raccolta, richiede alcuni chiarimenti. Nel 1949 l'editore Jakson di Buenos Aires chiese a Borges di scrivere un saggio introduttivo a un'edizione argentina della Divina Commedia tradotta da Cayetano Roseli e annotata da Narciso Bruzzi Costas. Borges redasse un Estudio preliminar di circa venti pagine, suddiviso in nove parti che trattano della data di composizione del poema, del titolo, della topografia dei regni ultramondani, della

cronologia del viaggio dantesco, del significato simbolico dell'opera, delle edizioni migliori e, nelle ultime tre, di episodi specifici della Commedia: il «folle volo» di Ulisse, la morte di Ugolino, e l'incontro, nel Paradiso terrestre, di Dante e Beatrice. Sono questi ultimi i pezzi più interessanti del saggio, per il resto di natura informativa e in sostanza privo di contributi significativi. Ciò si deve probabilmente al fatto che essi non appartengono alla genesi dell' *Estudio preliminar* ma sono precedenti e autonomi rispetto a questa: tutti tre infatti erano apparsi, tra il maggio e l'ottobre dell'anno precedente, sulle pagine del diffusissimo quotidiano « *La Nación* » di Buenos Aires. L'*Estudio preliminar* nasce dunque intorno a questi saggi di recente e autonoma elaborazione e li correda di una serie di brevi sezioni genericamente introduttive alla lettura della Commedia. Quando, nel 1982, si costituisce il volume per Espasa Calpe, i tre articoli del 1948 riacquistano la loro originaria indipendenza, mentre il resto della introduzione all'edizione dei « *Clásicos Jakson* » diventa, con alcuni tagli e poche e brevi integrazioni, il Prologo cui Borges allude nella citata conversazione con Ferrari. Difficile individuare le «varie ragioni»

per cui dichiara di non volersene ricordare; si può solo ipotizzare che alla base delle riserve siano per un verso una probabile insoddisfazione originaria (non è casuale il fatto che, nel 1975, l'Estudio preliminar resti fuori dalla silloge dei Prólogos), per un altro le soppressioni e le aggiunte operate nell'adattamento, che, anziché conferirgli saldezza, lo espongono a una certa sconnessione.

Prologo. Corrisponde, come già s'è detto, a parte dell'Estudio preliminar all'edizione argentina della Divina Commedia («Clásicos Jakson», W.M. Jakson Inc. Ed., Buenos Aires, 1949).

Il brano iniziale, che descrive il poema di Dante come un'opera magica, un microcosmo nel quale è rappresentato tutto ciò che fu, che è e che sarà, non può non richiamare alla memoria uno dei più celebri e inquietanti simboli borgesiani, l'Aleph, la minuscola sfera che racchiude l'intero universo e tutti gli eventi del tempo, e che si rivela a Borges (personaggio) in uno dei racconti più ricchi di allusioni e riferimenti danteschi. La Commedia è, in qualche modo, agli occhi di Borges, una sorta di

straordinario e infinito Aleph (si veda L'Aleph, 1945, nella raccolta omonima del 1949, a cura di Tommaso Scarano, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Adelphi, Milano, 1998). Un'interessante riflessione sull'allegoria, incentrata sui pareri di Croce e di Chesterton, è nel testo della conferenza su Nathaniel Hawthorne letta nel marzo dello stesso 1949 al Colegio Libre de Estudios Superiores di Buenos Aires e poi inserita in Altre inquisizioni (1952; a cura di Fabio Rodriguez Amaya, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Adelphi, Milano, 2000).

Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Inf., V, 29; Inf., XXIV, 108.

Il nobile castello del quarto canto, in «La Nación», 11 aprile 1951. Il brano citato nel primo paragrafo appartiene, leggermente adattato, al saggio *Sopra il «Vathek» di William Beckford*, pubblicato in «La Nación» del 4 aprile 1943. Dallo stesso testo proviene l'intero secondo paragrafo, che qui Borges riprende alla lettera, ma senza virgoletterarlo (cfr. Altre inquisizioni, cit., p. 145). Il «Castello di Fuoco» è il Castello del Fuoco Sotterraneo che il mercante promette al califfo a patto che questi abiuri la fede mu-

sulmana e adori i poteri delle tenebre, e che si rivela essere l'inferno. Del castello del quarto canto Borges torna a parlare in una conferenza del 1977, il cui tema è L'incubo: «Mi pare che, se pensiamo all'Inferno, non lo sentiamo come un incubo; è semplicemente una camera di tortura. Vi succedono cose atroci, ma non c'è quella atmosfera da incubo che invece, forse per la prima volta in letteratura, è nel "nobile castello" di Dante» (Siete noches, 1980). Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Inf., I, 11; Inf., IV, 39, 46, 144, 123, 129; Inf, VIII, 1; Inf, IV, 116; Purg., XI, 100-102; Inf, IV, 101-102.

Il falso problema di Ugolino fu edito originariamente, con il titolo *El pseudo problema de Ugolino*, in «La Nación», 30 maggio 1948, e quindi utilizzato nel già ricordato Estudio preliminar all' edizione argentina della Divina Commedia. La nota 1 a p. 36, che cita un commento di Luigi Pietrobono, costituiva, nelle versioni precedenti, la chiusa del saggio; ciò dà conto del fatto che l'indicazione a p. 35: «Luigi Pietrobono (sul cui parere tornerò)...» resti senza riscontro nel prosieguo del testo. Il brano attribuito al critico italiano è in realtà una libera sintesi di Borges, che allo stesso modo si comporta in altre

occasioni. E interessante però leggere un più ampio passo della nota di Pietrobono, perché è da questa che in buona parte dipendono la complessiva lettura di Borges e alcune delle argomentazioni con cui la sostiene: «L'espressione è volutamente misteriosa. Vuol dire che il digiuno valse a dargli quella morte, che non gli aveva data il dolore? oppure, che il digiuno, più forte del dolore, lo spinse fino a mettere i denti nelle carni dei figli? Molti, a questa idea, si ribellano e protestano. A torto, mi pare; ché essa lampeggia sinistramente dal principio alla fine dell'episodio. Ugolino apparisce fin da principio a Dante nell'atto di mettere i denti nella nuca dell'arcivescovo Ruggieri ... sogna e gli par di vedere cagne fameliche che affondano le acute scanne nei fianchi del lupo e dei lupicini; si morde per dolore le mani, e i figli, credendo lo faccia per rabbia di fame, gli offrono da mangiare le loro carni ... finito il racconto, riattacca i denti al capo del misero arcivescovo e torna a mangiarselo in eterno ... Con ciò non intendo sostenere che quel verso tanto discusso voglia dir proprio questo e soltanto questo; ma che può lasciarlo sottintendere, senza discapito né dell'arte, né del vero storico ... A noi basta

ritenerlo] possibile per veder l'episodio come solcato a tratti da luci sinistre che lo incupiscono» (La Divina Commedia, commentata da Luigi Pietrobono, Torino, 1923-1926). Rinvii all'Ugolino dantesco si ritrovano nel racconto L'attesa (1950, in L'Aleph, cit.) e nella poesia La fame (1966, in El otro, el mismo), che ricorda « la strofa concisa // che ci lascia intravedere (solo intravedere) gli ultimi / giorni e nell'ombra che cade le agonie». Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Inf, XXXIII, 75, 62-63, 35-36.

L'ultimo viaggio di Ulisse apparve, con il titolo *El enigma de Ulises*, nel marzo del 1948 nella rivista uruguayana «Escritura», fu poi riproposto, con l'attuale titolo, in «La Nación» del 22 agosto dello stesso anno, e infine inglobato nell'*Estudio preliminar* all'edizione argentina della Divina Commedia. Nell'opera di Borges si incontrano numerosi accenni a Ulisse, ma questi più spesso rinviano ai temi omerici della peregrinazione e del ritorno che non a quelli danteschi della sfida e della punizione. In «Storia del tango» (capitolo aggiunto a Evaristo Carriego nell'edizione del 1955), un richiamo all'ultimo viaggio di Ulisse, a commento di una

storia di sfida e di coraggio, evidenzia un ulteriore significato del passo dantesco: «l'oscura e tragica convinzione che l'uomo è sempre l'artefice della propria sventura». Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Inf., XXVI, 58-59; Par., XXVII, 8283; Inf, II, 35; Purg, I, 133; Inf, II, 32; Purg, XI, 100-102.

Il carnefice pietoso apparve nella rivista « Sur » nel maggio del 1948. Borges ha fatto più volte riferimento all'idea di letteratura come sogno: «un sogno guidato e volontario, ma fondamentalmente un sogno», scrive in Nathaniel Hawthorne (1949, in *Altre inquisizioni*, cit., p. 61).

Inferno, V, 129 (La cifra, 1981) fonde in un solo intreccio il tema degli amanti danteschi e quello della sostanza onirica della letteratura (e dei suoi lettori): «Lasciano cadere il libro, sanno già / che sono i personaggi di quel libro. / (Lo saranno d'un altro, il sommo, / ma a loro non importa). / Adesso sono Paolo e Francesca, / non più due amici che dividono / il sapore d'una favola / ... / Un libro, un sogno ad essi svela / che sono forme d'un sogno sognato / in terra di Bretagna. / Un altro libro farà che gli uomini, / che pure sono sogni, sognino di loro». La

traduzione di *Varia imaginación* è di Giulia Poggi (Luis de Góngora, I sonetti, Salerno Editrice, Roma, 1997); quella di Quevedo, di Irina Bajini (Francisco de Quevedo, Sogni e discorsi, Garzanti, Milano, 1990); quella del Chisciotte, di Vittorio Bodini (Miguel de Cervantes, Don Chisciotte della Mancia, Einaudi, Torino, 1957).

La citazione dantesca proviene da *Inf.*, Ili, 4.

Dante e i visionari anglosassoni, in «Ars», numero straordinario dedicato a Dante, 1957. Nel 1951, Borges aveva scritto, con la collaborazione di Delia Ingenieros, un manuale intitolato *Antiguas literaturas germánicas* (rivisto e ripubblicato nel 1965 con il titolo *Letterature germaniche medioevali*) ; esso inaugurava una passione per le letterature medioevali nordeuropee destinata a intensificarsi in età avanzata. Il libro era poco più che un compendio divulgativo, ma fissava gli elementi più significativi di un dominio letterario, storico e mitologico che sarebbe entrato a far parte stabilmente dell'universo culturale di Borges. Alcune pagine del manuale sono dedicate a Beda il Venerabile, «insieme ad Alfredo il Grande, l'uomo più illustre generato

dall'Inghilterra germanica», e alla sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, dalla quale Borges cita, parafrasandole più poveramente, le due visioni ultraterrene di Fursa e Drycthelm che il saggio dantesco ripropone in pagine di così intensa ed elegante prosa narrativa (*Letterature germaniche medioevali*, a cura di Fausta Antonucci, Theoria, Roma- Napoli, 1984, pp. 39-44). Il « trattato di mitologia sassone che Beda non scrisse » entrerà a far parte (insieme, tra l'altro, all'« opera inconcepibile che a Dante fu dato forse di intravedere, / Ormai corretto l'ultimo verso della *Commedia*») del malinconico catalogo delle « cose che potevano essere e non furono » che costituisce *Things That Might Have Been* (*Storia della notte*, 1977; in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, voi. II, p. 1083). Una riformulazione poetica del concetto che chiude il saggio si ritrova nell'incipit di Ariosto e gli arabi (1960, *L'artefice*, a cura di Tommaso Scarano,- Adelphi, Milano, 1999, p. 157).

Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: *Inf.*, II, 93; *Purg.*, XXX, 51; *Inf.*, IV, 86.

Purgatorio, I, 13 apparve per la prima volta in Nove saggi danteschi.

In poco più di una pagina, Borges offre una breve « antologia casuale » di immagini poetiche che ha l'aria di una nota in margine alla sua annosa riflessione sulla metafora. Un commento che sottolinea la ricercatezza e l'inutile maestosità dell'immagine incipitale della prima Solitudine di Góngora è già nel giovanile *El culteranismo* (*El idioma de los argentinos*, 1928), e tornerà, questa volta posta a confronto con il dantesco «Dolce color d'orientai zaffiro», nel saggio *La metafora* (1952, in *Storia dell'eternità*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Adelphi, Milano, 1997); qui, una nota specifica: « Entrambi i versi derivano dalla Bibbia, "E videro il Dio di Israele; e sotto i suoi piedi v'era come un pavimento di zaffiro, simile al cielo quando è sereno" (Esodo, 24, 10)» (p. 65). La traduzione del passo di Góngora è di Cesare Greppi (*Luis de Góngora, Solitudini*, Guanda, Milano, 1984); quella del verso di Byron, di Tomaso Kemeny (*George Gordon Byron, Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1993).

Il Simurg e l'Aquila, in « *La Nación* », 14 marzo 1948. Borges ha rammentato a più riprese il

poema allegorico del mistico poeta persiano Farid ai-Din Attar (XII secolo), legato ai temi della ricerca, del panteismo e della divinità. La prima volta in una nota a La ricerca di Almotasim (Storia dell'eternità, 1936, cit.) - testo da cui provengono, riprodotti alla lettera (con la sola aggiunta della frase che reca la nota dedicata a Silvina Ocampo), i due paragrafi che contengono la trama del Mantiq-al- Tayr -, l'ultima in un breve brano in prosa (La lunga ricerca) raccolto, a un anno dalla morte, in I congiurati. Tra questi due estremi, il Simurg torna numerose volte, quasi ossessivamente, nell'opera di Borges: in Nota su Walt Whitman (1947, in Discussione), in L'enigma di Edward Fitzgerald (Altre inquisizioni, cit.) e ancora in Manuale di zoologia fantastica (1957), I quattro cicli (L'oro delle tigri, 1972), Il Congresso (Il libro di sabbia, 1975). Alla Visio Tundali Borges fa riferimento anche in Antiche letterature germaniche (1951): «Sempre del secolo XII è una versificazione della visione ultraterrena di Tundal, giovane cavaliere irlandese la cui anima percorse durante tre giorni, guidata dal suo angelo custode, l'inferno (che comprende regioni di fuoco e regioni di ghiaccio) e il paradiso, pieno di martiri, di vescovi e di

arcivescovi. Il Demonio, in questa visione, è una bestia che alberga nel suo ventre vipere, cani, orsi e leoni. Il testo originale, in latino, fu popolarissimo nel medioevo; non conosciamo il nome dell'umile precursore dantesco al quale venne in mente di tradurlo in discreti versi tedeschi. Tali visioni ci ricordano analoghi passi di Beda» (Letterature germaniche medioevali, cit., p. 82).

L'incontro in un sogno uscì in «La Nación» il 3 ottobre 1948; fu quindi utilizzato per Estudio preliminar all'edizione argentina della Divina Commedia e successivamente inserito in Altre inquisizioni, da cui venne espunto nel 1960.

Al di là di quelli contenuti nei Nove saggi e nella conferenza del 1977 sulla Divina Commedia (qui riprodotta in Appendice), nell'opera di Borges i riferimenti a Beatrice Portinari sono molto pochi e quasi tutti di scarso interesse.

Ma nel racconto L'Aleph, sorta di miniatura parodica della Commedia, Borges dà vita a un personaggio, Beatriz Elena Viterbo, che ricalca in chiave ironica la Beatrice dantesca. La giovane Beatriz, che prima il rifiuto e poi la morte sottraggono al devoto Borges (personaggio e narratore), è sottoposta a un sottile

quanto impietoso processo di denigrazione (di demitizzazione, se pensiamo al modello dantesco) sapientemente giocato su una trama di allusioni e di riferimenti ambigui. Nel discorso di Borges, la bellezza angelica di Beatriz si tinge di goffaggine e di grossolanità, la sua gioviale allegria di stoltezza, la sua onestà si offusca, fino alla rivelazione finale, nella visione estatica dell'Aleph, della sconcia tresca col cugino - «vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere oscene, incredibili, precise, che Beatriz aveva scritto a Carlos Argentino» (L'Aleph, cit., p. 135). Nel racconto, è dunque di questo tenore l'ultimo incontro del fedele (e un po' masochista) amante Borges con l'ambigua e perversa Beatriz perduta; ed è difficile non stabilire un nesso tra questo testo e l'interpretazione dell'oltremondano incontro tra Dante e Beatrice, proposta nel saggio dantesco. Una intelligente e accuratissima analisi del «canovaccio dantesco» che sottende a L'Aleph è stata condotta da Roberto Paoli (Percorsi di significato, D'Anna, Messina-Firenze, 1977). Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Purg., XXVII, 142; Purg., XXX, 4951; Purg., XXIX, 115-116; Purg., XXIX, 100; Purg., XXXII, 142-143;

Inf., V, 135. Nella frase finale la presente traduzione emenda, sulla base della lezione originaria, un refuso del testo corrente.

L'ultimo sorriso di Beatrice fu pubblicato per la prima volta in Nove saggi danteschi, ma non è arbitrario farlo risalire, come gli altri pezzi che costituiscono il volume, alla fine degli anni Quaranta; e questo per almeno tre ragioni. In primo luogo, e in via generale, perché la bibliografia di Borges non registra scritti sulla Commedia posteriori alla pubblicazione di Dante e i visionari anglosassoni, fatto che indurrebbe a circoscrivere il momento dell'impegno critico sul poema dantesco al decennio 1948-1957; in secondo luogo perché sia la conferenza del 1977 sulla Divina Commedia, sia quella coeva sull'Incubo (che torna a trattare del quarto canto dell'Inferno) mostrano palesemente una padronanza del testo dantesco così incerta che mal si accorda con l'ipotesi che Borges abbia redatto questo saggio, al contrario così minuziosamente preciso, cinque anni ancora più tardi; infine, perché *L'ultimo sorriso di Beatrice* rivela una tale prossimità, argomentativa e discorsiva, con *L'incontro in un sogno* da far ritenere che la riflessione sul

congedo di Beatrice sia sostanzialmente contestuale a quella sulla sua apparizione nel Paradiso terrestre. Le citazioni dantesche provengono, nell'ordine, da: Par., XXXI, 91-93, 59, 64, 79-81.

La Divina Commedia. È la prima delle sette conferenze tenute tra il 1° giugno e il 3 agosto del 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires. I testi furono pubblicati nello stesso anno dal giornale « La Opinion » di Buenos Aires, ma, poiché Borges non volle correggere le trascrizioni, risultarono gravemente monchi e compromessi da una quantità enorme di errori. Tre anni dopo, con l'assistenza di Roy Bartholomew, Borges li revisionò e li pubblicò col titolo *Siete noches*. Il richiamo a Martin Fierro e al sergente Cruz rinvia al poema *Martin Fierro* di José Hernández; quello a Fabio Càceres, al romanzo *Don Segundo Sombra* di Ricardo Güiraldes.

Nota alla traduzione

Le citazioni appartenenti a dantisti italiani sono state riscontrate con gli originali; abbiamo utilizzato i testi autentici nei casi in cui la

traduzione di Borges è sufficientemente vicina alla lezione italiana, mentre ci siamo attenuti al testo di Borges quando esso costituisce una libera parafrasi dell'originale.

La lezione dei versi di Dante è stata uniformata alla edizione a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano, 1987.

FINZIONI DANTESCHE

DI TOMMASO SCARANO

*« lo importante es ubicar al critico corno creador
y ala critica corno un hecho creativo »*

J.L. BORGES, 1976

«... nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della Commedia, della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica, di vedere come Dante abbia ripreso un gran verso di Virgilio e l'abbia forse migliorato traducendolo. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita» (p. 138). Con questo invito a una sorta di lettura naif, gioiosamente noncurante delle difficoltà del poema dantesco, libera dalle pastoie di una critica secolare, Borges conclude la conferenza sulla Divina Commedia tenuta la sera del 1° giugno 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires. Molti anni prima, nel 1951, in una lezione al Colegio Libre de Estudios Superiores, aveva affrontato il tema del rapporto dello scrittore con la tradizione e aveva sostenuto che la

tradizione argentina - e sudamericana in generale - si identifica completamente con la cultura occidentale, ma che, nel rapporto con questa, i sudamericani sono, rispetto agli europei, favoriti dal fatto di operare all'interno di quella cultura senza tuttavia sentirsi « legati ad essa da una devozione speciale». Tale condizione, al tempo stesso di identità e alterità, di appartenenza ed estraneità, costituisce, affermava, un eccezionale privilegio poiché consente di operare «senza superstizioni, con un'irriverenza che può avere, e ha già avuto, conseguenze fortunate» {Lo scrittore argentino e la tradizione, in *Discussione* }.

Il modo in cui i Nove saggi affrontano la lettura della *Commedia* può ben inquadrarsi in questa concezione del rapporto tra scrittore (in questo caso, lettore) e tradizione (in questo caso, tradizione critica). Naturalmente la lettura borgesiana è tutt'altro che naif. E se il testo della conferenza può in qualche modo farlo pensare (per certi eccessi di semplicità, e direi quasi di candore interpretativo), non lo autorizzano certo i saggi, prodotto di un'analisi pienamente consapevole della complessità del testo dantesco e appartenenti più a un momento di vero e proprio studio che non di semplice lettura.

Borges non è, certo, un dantista (e non è un presunto Borges «dantista» che va valutato in questi scritti), ma conosce a fondo la Commedia e ne conosce (e, da compiaciuto erudito, lo esibisce) i maggiori commenti antichi e moderni. Molti, direttamente. Possedeva, secondo quanto dichiara a Osvaldo Ferrari, una decina di edizioni del poema, tra le quali ricorda quelle di Scartazzini (che però non cita mai), di Momigliano, Grabher, Torraca, e quella inglese di Longfellow, ricchissima di note tratte da commentatori italiani; nel corso della conferenza del 1977 aggiunge quella di Steiner (cui più volte attinge); certamente diretta è la conoscenza degli studi di De Sanctis, di Croce {La poesia di Dante}, di Papini {Dante vivo}, dei commenti di Vitali e di Pietrobono (quest'ultimo ripetutamente utilizzato), forse di D'Ovidio. Dei commentatori antichi, cita brani di Francesco da Buti, Jacopo della Lana, Jacopo di Dante, Rambaldi da Imola e rinvia a Pietro di Dante, all'Anonimo Fiorentino, al Boccaccio. Tra gli stranieri è diretta la conoscenza di Spierri, Ruegg, Ozanam {Dante et la philosophie catholique au treizième siècle}. Insomma, Borges legge Dante non nel modo che consiglia al suo uditorio del Coliseo, bensì

confrontandosi continuamente con la tradizione critica che ha alle spalle; e tuttavia lo legge «senza superstizioni», con una sorta di irriverente innocenza che gli consente di far funzionare uno sguardo quasi improprio, a volte straniato, di interpretare con una libertà e una freschezza certo impensabili per un dantista di professione; e in più lo legge «da scrittore», da una prospettiva interna al momento originario e genetico del testo.

La «tradizione critica» diventa allora, per Borges «lettore edonista» (così si definisce nella conferenza del Coliseo), un elemento ulteriore del fascino della Commedia, perché rende plurale e potenzialmente infinita la parola dantesca («Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice», p. 112; «durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori», p. 109) e perché fa del poema l'esempio più alto e quasi la «rappresentazione» di quella illimitata leggibilità che caratterizza l'opera classica. Con quei commenti Borges dialoga, ma senza pedanteria, da lettore a lettore più che da studioso a studioso; di essi tiene conto, ma

senza soggezioni («Ancora non è stata indicata, che io sappia, un'affinità più profonda, quella dell'Ulisse infernale con un altro capitano sventurato...», p. 49; «per quanto siano [versi] famosi, nessuno sembra averne colto l'intima sofferenza, nessuno li ha mai ascoltati pienamente », p. 99). La sua lettura, locale e frammentaria, muove da un dettaglio, da una reale (o apparente) incongruenza, da una dissonanza nell'armonia della visione dantesca e propone una diversa angolatura, a volte persino deformante, che dischiude un senso nuovo (il carattere sinistro e perturbante, da museo delle cere, del nobile castello del quarto canto dell' 'Inferno-, il sapore d'incubo che lascia la mistica processione della Chiesa nel Paradiso terrestre; il rovescio quasi da smorfia dell'ultimo sorriso di Beatrice...); oppure muove dall'intuizione di un possibile accostamento, da un improvviso cortocircuito che si verifica all'interno della sua vastissima cultura, sempre tutta in gioco, a dispetto di ogni partizione (o di ogni ordine) spazio-temporale (Rodion Ra- skol'nikov per capire la pietà di Dante per Francesca; Ulisse capitano sventurato come Ahab; il Simurg come l'Aquila romana...). Ma questo senza che mai la libertà si faccia arbitrio o esibizione di

eccentricità; al contrario, a rivelarsi più feconda è piuttosto una prospettiva di tipo «basso», che non tiene conto (anche se ne è tutt'altro che estranea) della complessità culturale, filosofica, teologica, storica della esegesi dantesca, e rende il testo del poema disponibile a una fruizione immediata, diretta. Oppure, per essere più espliciti, «immaginativa». Commentando, in *Paradiso*, I, 13, il verso di Milton «the fairest of her daughters, Ève», Borges annota: «per la ragione, il verso è assurdo; per l'immaginazione, forse no» (p. 75). Non è difficile cogliere nelle pagine di questo volume un aspetto caratteristico del discorso critico di Borges: l'essere orientato da un criterio di lettura che scinde e contrappone due modalità interpretative: una che individua e valuta le ragioni logiche, dogmatiche, tecniche che presiedono al testo, l'altra che ipotizza le ragioni intime, personali, le ragioni del sentimento. Ovviamente i due tipi di scandaglio si integrano, non si escludono (si veda la centralità di certe osservazioni formali e strutturali, ad esempio nel primo saggio, in quello di Ulisse, nei due dedicati a Beatrice), ma Borges pare particolarmente coinvolto dal secondo, che gli permette di immaginare, di produrre una critica «creativa». Dubito che, agli

occhi degli specialisti, la *lectura Dantis* borgesiana possa costituire un contributo alla dantologia; innegabile è invece l'importanza dei Nove saggi per la nostra conoscenza di Borges. E Borges all'opera che importa; i meccanismi del suo discorso critico, le modalità e le dinamiche della sua interpretazione, i percorsi intertestuali che la sua lettura descrive, le affascinanti suggestioni che ne derivano. Prendiamo ad esempio il saggio sul quarto canto dell' *Inferno*. L'esordio mette subito in gioco una serie di termini che definiscono «quei luoghi o quelle cose che vagamente ispirano orrore» (eerie, uncanny, weird, siniestro, uncanniness, unheimlich); quindi procede a evocare, in stretta successione, il Castello del Fuoco Sotterraneo del Vathek di Beckford, un incubo di Stevenson, un'assurda fantasia di Chesterton, l'inquietante nave del Manoscritto trovato in una bottiglia di Poe, l'orrore della bianchezza della balena di Melville. Con questa scorta, entriamo nel «castello degli spiriti magni», in quella specie di Eliso cristiano che, in base al nostro ricordo (o «pregiudizio»), è il luogo più sereno dell'*Inferno*, spazio privilegiato all'interno del Limbo, luminoso mentre tutto il resto è buio, quieto mentre altrove profondi sospiri

fanno tremare l'aura eterna, appartato e ameno per l'eccezionalità di quel virgiliano «prato di fresca verdura». Ma Borges ci impone un'altra prospettiva: il «nobile castello» come spazio sinistro e inquietante, come eccellente esempio di uncanniness. Qualche anno prima, nel saggio *Sopra il «Vathek» di William Beckford* (1943, in *Altre inquisizioni*, cit.), aveva descritto con queste parole l'inferno riservato al califfo: «La terra si apre; con terrore e con speranza, Vathek scende fino al fondo del mondo. Una silenziosa e pallida moltitudine di persone che non si guardano erra per le superbe gallerie di un palazzo infinito» (p. 144). L'effetto unheimlich di questa immagine sembra proiettarsi sul castello dantesco, e il gotico di Beckford funzionare da lente deformante: è dall'inferno di Vathek che Borges legge il quarto canto di Dante; e dai «satanici splendori» di Poe, di De Quincey, di Baudelaire che esso presagiva. (Per questo gli basta la rigidità dell'«arido catalogo di nomi propri» per sentire unheimlich di un museo delle cere). Ma un piccolo dettaglio, nel saggio dantesco, rimescola le carte: «Sere fa, su una banchina della stazione di Constitución, d'un tratto mi è tornato alla mente un caso perfetto di uncanniness, di orrore tranquillo e

silenzioso, proprio all'esordio della Commedia. L'esame del testo ha confermato l'esattezza di quel ricordo tardivo» (p. 26). Del romanzo di Beckford aveva affermato: «l'epiteto uncanny ... è applicabile a certe pagine di Vathek, che io ricordi, a nessun altro libro anteriore» (p. 145). Quel «ricordo tardivo» fa del castello del quarto canto il capostipite di tutta una serie di «indefiniti orrori » letterari. In una conferenza del 1977, il cui tema è L'incubo, Borges ne parlerà come del primo nightmare della letteratura (Siete noches, 1980). La libertà di Borges lettore si esprime interamente in operazioni come questa. Ma si deve dire di più. Si deve dire delle « ragioni intime», personali coinvolte in questa interpretazione, o meglio, di quelle che Borges immagina per Dante e di quelle che possiamo immaginare noi per Borges. L'orrore del castello sta in una assenza, quella di Dio, che nessuna fama o eccellenza personale può colmare o surrogare; Virgilio, Omero, Orazio, Lucano «sanno che Dio li esclude»; Dante sente pietà del loro «misterioso destino »; Borges - e lo si evince dall'uso di quell'aggettivo e dal rinvio a Paradiso, XIX (p. 26) - sa perfettamente quale enorme dubbio e quale problema dottrinale sta dietro questo canto; ma egli vuol proporre (e la

straordinaria repentinità della chiusa del saggio la impone) una lettura spostata, distorta: « Sono forme dell'incipiente sogno di Dante, slegate appena dal sognatore.

Parlano interminabilmente di letteratura (co-s'altro potrebbero fare?). Hanno letto *Viliade* o la *Farsaglia* o scrivono la *Commedia*; sono maestri nell'esercizio della loro arte, e tuttavia sono nell'*Inferno* perché Beatrice li dimentica» (p. 32).

La condizione degli spiriti magni è insomma, per Borges, proiezione dell'incolmabile assenza di Beatrice per Dante; ma in questa proiezione sta anche, credo, la «ragione intima» della interpretazione borgesiana del quarto canto, e non solo di questo.

L'ottavo e il nono saggio sono dedicati alla figura di Beatrice; il primo commenta l'incontro con Dante nel Paradiso terrestre (*Purgatorio*, XXX); il secondo, il suo congedo nell'*Empireo* (*Paradiso*, XXXI). Una serie di elementi li vincola strettamente, primo fra tutti l'ipotesi (che trae spunto da Ozanam, citato in entrambi) che «Dante abbia edificato il miglior libro della letteratura per introdurvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice» (pp. 94 e 101). Si badi bene, non per celebrare Beatrice (che è

interpretazione corrente), ma per incontrarla in quel sogno che è la finzione letteraria e mitigare così la tristezza, per la sua morte («Morta Beatrice, perduta per sempre Beatrice, Dante giocò con la finzione di ritrovarla», p. 94) e forse ancora di più per il rifiuto subito («Per sempre assente da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginarsi con lei», p. 104; «Che Dante abbia professato per Beatrice un'adorazione idolatrice è una verità innegabile; che lei si sia burlata di lui e l'abbia respinto sono fatti testimoniati nella Vita Nuova», p. 94). La Commedia diventa così l'immane sforzo di uno sventurato per immaginarsi felice, o forse per esserlo, sia pure nella finzione del sogno. Da questa prospettiva generale Borges analizza i due episodi. L'incontro in un sogno muove dal rilievo di due anomalie - la «complicata bruttezza della processione», che Dante voleva fosse bella, e la implacabile severità di Beatrice, che rende «miserando» quell'agognato incontro - per giungere a cogliere nella scena le tracce deformanti di un incubo: «Rifiutato per sempre da Beatrice, sognò Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile, ma la sognò su di un carro...» (p. 94). La finzione non modifica il passato, ma lo ripropone eterno e

immutabile. La conclusione del saggio appartiene tutta a Borges: «Leggo e rileggo le traversie del suo illusorio incontro e penso a due amanti che l'Alighieri sognò nella bufera del secondo cerchio e che sono emblemi oscuri, anche se egli non lo comprese o non lo volle, di quella felicità che non ottenne » (p. 95). E gli appartiene non tanto perché è sua intuizione, quanto perché è dello stesso autore dei versi del Regret d'Héraclite: «lo che tanti uomini son stato non sono stato mai / l'uomo nel cui abbraccio illanguidiva Matilde Urbach» (L'Artefice, cit., p. 191).

L'ultimo sorriso di Beatrice ripropone il tema del desiderio frustrato, in vita e nella finzione oltremondana; e la chiave interpretativa è la stessa del saggio precedente: la consapevolezza dell'immaginarietà della visione rivela l'orrore di quel sorriso di congedo; il sogno assume i contorni di un «incubo di piacere», in un Paradiso che ha dell'infernale. E riemerge, fatale, sullo sfondo dell'immagine di Beatrice ascesa ai giri della Rosa, la vera storia dell'amante devoto e rifiutato: «Lì, aureolata, c'è Beatrice; Beatrice il cui sguardo solea colmarlo di intollerabile beatitudine, Beatrice ch'era solita vestirsi di rosso, Beatrice alla quale pensava

tanto che si era stupito nel constatare che alcuni pellegrini, incontrati a Firenze una mattina, non avevano mai sentito parlare di lei, Beatrice che una volta gli aveva negato il saluto, Beatrice che era morta a ventiquattro anni, Beatrice di Folco Portinari che era andata sposa a Bardi» (pp. 102-103). Anche questa operazione, è chiaro, appartiene a Borges, è un suo inserto commentativo, significativamente vicino a certi passaggi che riguardano la donna amata e indifferente di un'altra finzione, la Beatriz Viterbo dell'Aleph, calco ironico della Beatrice angelicata concepito prima di entrambi questi saggi, negli anni del non corrisposto amore per Estela Canto, cui il racconto è dedicato. In *Borges a contraluz* Estela Canto ricorda: «Si abbandonava completamente, supplicando di non essere respinto, facendo della donna un idolo irraggiungibile, cui non ardiva aspirare», e pubblica una lettera autentica di Borges che le scrive: «Mai, Estela, mi sono sentito più vicino a te: ti immagino e ti penso continuamente, ma sempre di spalle o di profilo».

Il saggio si conclude con una straordinaria operazione di analisi formale che legge i versi di Dante attraverso la traduzione «deviata» di Longfellow, prova della correttezza, e forse non

secondario spunto, dell'interpretazione borgesiana: «come pareva» contamina «sorrise», e anche «eterna» sembra contaminare «si tornò». La terzina di Paradiso, XXXI, 91-93 quasi non è più dantesca: magie dell'ambiguità della poesia e dell'infinita e compresente molteplicità dei suoi sensi.

Questo aspetto della parola letteraria è al centro dell'interpretazione del v. 75 del canto di Ugolino. Nella dibattuta questione dell'antropofagia del conte, Borges entra con la sicurezza di chi sulla ambiguità ha fondato molte delle sue geometriche finzioni. E riafferma per l'arte uno statuto autonomo dalla realtà. Nel momento in cui Ugolino diventa personaggio di un libro, la sua storicità si annulla ed egli si riduce a una «filza di parole », a una « trama verbale » - dice, con Stevenson. Ugolino non ha altra «verità» che quella delle terzine che lo raccontano, e lì, «nell'ambiguo tempo dell'arte», egli «divora e non divora gli amati cadaveri» (p. 40). Borges estremizza il giudizio di Pietrobono, che cita, e lo piega alle proprie convinzioni estetiche; la doppia possibile agonia di Ugolino è un bilico tremendo ed eterno, le due storie sono la storia: come le due morti di Juan Dahlmann in *Il Sud* (Finzioni)

sono la sua morte; e non è un caso che il concetto che apre l'ultimo paragrafo del saggio («Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte a più alternative opta per una di esse ed elimina e perde le altre; non è così nell'ambiguo tempo dell'arte», p. 40) rinvii, nascostamente ma in maniera riconoscibile, al romanzo di Ts'ui Pèn del Giardino dei sentieri che si biforcano (Finzioni) e alla concezione di una dimensione plurima del tempo che comporta la simultanea realizzazione di tutte le innumerevoli e opposte potenzialità di un evento.

Si sa, l'opera borgesiana, e in misura eccezionale quella critica, è percorsa da fitte reti di riferimenti intertestuali, interni ed esterni. Per un verso, un intreccio sapientemente controllato di allusioni, di ammiccamenti, di rinvii vincola i testi di Borges in un discorso che continuamente si riawia, si sviluppa, si ridefinisce, e (perché no) anche si contraddice; per un altro, la sua lettura è orientata da una sorta di mania del raffronto che convoca intorno a un'opera, a volte attraverso rapidissimi accenni, una miriade di altre opere: il libro è «un asse di innumerevoli relazioni» scrive in Nota su (intorno a) Bernard Shaw (Altre

inquisizioni, cit., p. 168). Così, il «folle volo» può essere interpretato, entro l'universo dantesco, come proiezione delle aspirazioni letterarie e del conflitto interiore del poeta («Dante fu Ulisse e in qualche modo potè temere il castigo di Ulisse», pp. 48-49); e, contemporaneamente, può essere riletto, dalla prospettiva ulteriore di un'opera moderna, come prefigurazione di un'altra impresa sventurata, quella di Ahab di Moby Dick («Questi, come quegli, costruisce la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema generale è lo stesso, la conclusione è identica, le ultime parole sono quasi uguali», p. 49). Allo stesso modo, nel Carnefice pietoso, il contraddittorio atteggiamento di Dante nei confronti di Francesca è spiegato prima con le argomentazioni di Croce, poi adottando un punto di vista orientato da Delitto e castigo e che attribuisce a Dante, a dispetto di ogni verità storica, un «sentimento» contrario alla dottrina del libero arbitrio («Sentì (non comprese) che le azioni degli uomini sono necessarie e che è necessaria anche l'eternità, di beatitudine o di perdizione, che da queste consegue», p. 58). Tre dei Nove saggi sono interamente giocati sul piano dell'accostamento analogico. Paradiso, I,

13, che in verità, più che un «saggio dantesco», è una «antologia casuale» in margine a un tema caro a Borges, costituisce, pur nella sua sinteticità, un buon campione della doppia intertestualità di cui dicevo, ma è soprattutto negli altri due che si misurano il fascino e lo spessore dell'operazione di Borges. Il Simurg e l'Aquila e Dante e i visionari anglosassoni si basano entrambi sull'idea, tipicamente borgesiana, di «precursore » (destinata a trovare la sua più chiara formulazione, nel 1951, nel saggio Kafka e i suoi precursori, in *Altre inquisizioni*, cit.) e sulla concezione della letteratura come spazio omogeneo non sottoposto alle leggi del tempo.

Nel primo, la trasformazione dell'Aquila nel diciottesimo canto del *Paradiso* evoca la storia del Simurg, raccontata, nel XII secolo, nel *Mantiq-al-Tayr* del mistico persiano Farid al-Din Attar. Al lettore non può sfuggire che la bellissima pagina che narra il viaggio dei Trenta Uccelli e il loro incontro col Simurg appartiene anche ad altri testi di Borges; ma ora questo importa meno della riflessione che quel raffronto produce, e che opera un prodigioso ribaltamento temporale nel quale prima e dopo costituiscono dimensioni reversibili; così che la

più recente delle due prodigiose visioni è «superata» e «corretta» dalla più antica: « Che qualcuno sia riuscito a superare una delle grandi figure della Commedia sembra, a ragione, incredibile; il fatto, tuttavia, è accaduto. Un secolo prima che Dante concepisse l'emblema dell'Aquila, Farid al-Din Attar, persiano della setta dei Sufi, aveva concepito lo strano Simurg (Trenta Uccelli), che virtualmente corregge e include quell'emblema» (pp. 81-82). Nel secondo, partendo dalla presenza di Beda tra gli spiriti della corona dei sapienti (Paradiso, X, 131), Borges racconta (e sono pagine di straordinaria finezza narrativa) le visioni ultraterrene di Fursa e di Drythelm e rileva la singolare affinità tra alcune circostanze riferite nella *Historia ecclesiastica* e altre della *Commedia*. Posto quindi il problema se il libro di Beda abbia influenzato Dante (ma un lapsus gli fa invertire il rapporto temporale in cui stanno i due testi: «si saranno notati passi che ricordano - si dovrebbe dire prefigurano - altri dell'opera dantesca», p. 67), avanza la sua teoria della creazione letteraria come infinita e anonima confluenza di creazioni preesistenti: « Un grande libro come la *Divina Commedia* non è l'isolato e casuale capriccio di un individuo;

molti uomini e molte generazioni tesero ad esso. Ricercare i suoi precursori non significa compiere un miserabile lavoro di carattere giuridico o poliziesco; significa indagare i movimenti, i tentativi, le avventure, i barlumi e le premonizioni dello spirito umano» (p. 69).

Scritta tre anni dopo la stesura di questo saggio, Ariosto e gli arabi, poesia fondamentale per comprendere la concezione letteraria di Borges, si apre con questi versi: «A nessun uomo è dato di comporre / un libro. Perché un libro sia davvero, / occorrono tramonti e aurore, secoli, / armi, e il mare che unisce e che separa» (L'artefice, cit., p. 157).

Ancora, per finire, due rapidissime notazioni di carattere formale.

La prima per sottolineare come la scrittura di questi saggi sia pervasa dalla lettera del testo originale del poema. Della lingua di Dante si avverte, in filigrana, la costante presenza, sia che Borges riutilizzi (in fedele traduzione) singoli termini, sintagmi o interi versi (ad esempio: «un castillo siete veces rodeado por altos muros», calco di «un nobile castello / sette volte cerchiato d'alte mura», Inf., IV, 10; «se cerró sobre ellos el mar», «'l mar fu sopra noi richiuso», Inf., XXVI, 142), sia che la sua lettura

alteri leggermente il testo (ad esempio: «Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad», che approssima Purg., Ili, 33-35: «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone»). La seconda per segnalare la straordinaria efficacia con cui Borges parafrasa gli episodi della Commedia-, si pensi per tutti al racconto della morte di Ugolino, essenziale e incalzante, e già interpretativo; o ad operazioni di estrema sintesi che hanno l'effetto di enfatizzare un tratto dell'episodio: si veda, ad esempio, come nella frase «Dante abbassa gli occhi, umiliato, e balbetta e piange» (p. 91) Borges stringa in un'unica sequenza momenti dell'incontro di Dante con Beatrice distanziati invece nel poema {Purg., XXX, 76-78, 97-99, XXXI, 79, 19-21, 31-34, 64-65), in tal modo traducendo in intensità l'insistita ripresa dantesca.

E anche a operazioni minime e di tale sottigliezza che si deve il fascino della scrittura di Borges; e non lo smentiscono davvero questi tutt'altro che «minori» saggi danteschi.